CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

644

febrero 2004

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-03-005-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

644 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos de la literatura argentina

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Antonio Seguí

DOSSIER
Aspectos
de la literatura argentina

Coordinadora:
Nora Catelli



«Cuando te vuelva a ver», 1985, Huile sur toile, 200 x 200 cm.

1973: el caso Buenos Aires

José Amícola

La Revolución Rusa de 1917, acompañada por el auge de las vanguardias como síntoma de una crisis de sentido en pleno cuerpo del arte, tal vez fue el remezón más importante del siglo XX para el debate estético. Por ello, la discusión más sutil e interesante a nivel mundial, indirectamente provocada por la nueva distribución de fuerzas políticas europeas, fue, a mi juicio, la polémica dentro de los pensadores de izquierda en la Alemania de entreguerras conocida como *die Realismusdebatte,* en la que tomaron parte como principales oponentes Bertolt Brecht y Georg Lukács y que incluía en su agenda la cuestión del expresionismo a la que el crítico húngaro miraba con hostilidad[1]. Allí se concentraron los frentes sobre los principales problemas estéticos que venían ya del siglo XVIII.

En el caso del Río de La Plata, es evidente que las polémicas fueron, en la mayoría de los casos, ecos de los debates en el campo intelectual europeo, con la excepción de las divisorias de aguas que marcaron primero el yrigoyenismo, luego el peronismo y, más tarde, la sangrienta agitación política de los años 70. Sin embargo, ninguna de estas fisuras del tejido social argentino dejaron de vincularse con los debates europeos del arte por el arte, del arte como procedimiento o de la condición del realismo bajo una mirada socialista[2]. No es de extrañar así que Víctor Bravo encuentre que no sólo Argentina, como lo pensamos nosotros, sino toda América Latina se ha caracterizado por una «apetencia de universalismo»[3]. En muchos casos, además, la lucha por la acaparación semiótica no sólo apareció en los casos de polémicas abiertas y declaradas sino también en la publicación de las propias obras literarias que, según puede verse hoy, se instalaron como verdaderos programas.

[1] *Cf. Fritz J. Raddatz (compilador),* Marxismus und Literatur, *Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt, 1969, vol. I a III. Ver especialmente vol. II.*

[2] *Beret E. Strong,* The Poetic Avant-Garde. The Groups of Borges, Auden and Breton, *Evanston, Northwestern University Press, 1997, pp. 3-6.*

[3] *Víctor Bravo,* Terrores de Fin de Milenio. Del orden de la utopía a las representaciones del caos, *Mérida, El Libro de Arena/Talleres Gráficos Universitarios, Universidad de los Andes, 1999, p. 153.*

Los debates europeos no hubieran echado raíces en el campo intelectual rioplatense a no ser por los mediadores que en la mayoría de los casos han sido intelectuales orgánicos en el sentido gramsciano, es decir individuos que defendieron una postura como dogma para asegurarse una plataforma a su propio proyecto artístico, pero a la vez que estaban apoyados en una caja de resonancia –el partido, la institución, el órgano o el organismo– que les permitiera un ampliación del lectorado activo, así como la condición de misionarismo para su propio clan. En cualquier aspecto que se consideren las polémicas literarias en la Argentina del siglo XX, de manera directa o indirecta, siempre aparece en ellas la figura de Borges, un operador con garras de polemista cuya base de operaciones y organismo fue la revista *Sur*, donde el escritor encontró no sólo su voz sino, al mismo tiempo, posibilidades de despertar eco entre sus pares. Si *Sur* se declara apolítica (tanto como Borges, a decir verdad), la paradoja de su destino es que la gran mayoría de los debates que emprendió dentro del área de lo literario como causa de la cultura tuvieron que ver con lo político a partir de las coyunturas históricas que metieron por la ventana lo que se creía haber desalojado por la puerta, como ya le había sucedido a la revista *Martín Fierro*[4]. De ese modo, la larga existencia de la revista de Victoria Ocampo documenta la crisis del modelo a lo Julien Benda u Ortega y Gasset, para pasar más tarde, a su pesar, a la general adoración del sartrismo, en contra de sus propios principios y, así, autocondenarse a la decadencia[5]. Sin embargo, Borges en los 70, cuando la revista declinaba, ya no necesitaba ese aval, y, por lo tanto, pudo seguir ejerciendo su misión de intelectual, ahora menos orgánico y más tradicional, gracias al brillo de una personalidad considerada singular y solo representante de sí mismo.

A las polémicas tradicionales en una Argentina relativamente menos violenta de las décadas anteriores donde Sábato polemizaba contra Jorge Abelardo Ramos acerca del elitismo de *Sur*, o cuando dentro de la propia *Sur* se daba la batalla sorda entre la personalidad mística de Mallea frente a la postura iconoclasta y más internacional de Borges, o cuando se asistía en los años 50 a la polémica más indirecta entre *Sur* y *Contorno* por la

[4] *En el número 332-333 de enero-diciembre 1973 su directora declaraba, en la apertura de la* Antología Poética *que se publica como única aparición de ese año, que la revista nunca había hecho «colonialismo cultural» pues «Las riquezas de la literatura y el arte son un bien común»,* Sur, *p. 4. Ver también Beret T. Strong,* op. cit., *pp. 60-61.*

[5] *AA.VV.,* Cultura y política en los años '60, *Buenos Aires, Instituto «Gino Germani», Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 190. También en Nora Pasternac:* Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944, *Buenos Aires, Paradiso, 2002, p. 91.*

revalorización de la figura de Arlt[6], la década del 70 va a ver renacer con más virulencia que nunca dos cuestiones claves que ya habían aparecido en décadas previas y siempre relacionadas con el polo singularmente polémico de Borges: la declamación de la autonomía del arte y la incapacidad del así llamado «realismo» para representar lo real.

La crudeza del fuego graneado en la década del 70 deja a la postura de Borges, sin embargo, un tanto al costado de los debates principales, aunque, en el fondo, este escritor sigue siendo siempre el mentor insoslayable de alguna de las partes en la disputa. Hacia 1970 lo que se discutirá, por una parte, será lo que ya había sido un dogma en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* escrito por Breton en 1929, a saber: la cóngruencia de un arte vanguardista que se halle en la vanguardia de la línea de fuego de las luchas políticas[7], algo que ni siquiera era una novedad en la Argentina. La novedad, sin embargo, consiste en que los nuevos intelectuales orgánicos, que vienen desplazando a Borges y a *Sur,* se expresen con una perentoriedad inusitada en el Río de la Plata. En este sentido, es perfectamente coherente con el momento de la utopía latinoamericanista lo que Nicolás Rosa sostuvo en Rosario en 1968 ante el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia con las siguientes palabras:

> El problema se plantea hoy más agudamente puesto que el apoyo de una conciencia revolucionaria, políticamente hablando, hace más urgente la creación de obras estéticamente revolucionarias. Se trata de hacer coincidir (...) la conciencia revolucionaria y el arte revolucionario (...) en la instancia objetiva de la obra para que pueda poseer una clara significación revolucionaria[8].

Sin embargo, si las tesis borgeanas sobre la autonomía del arte y la del fracaso del realismo como método de percepción estética han tenido tal contundencia en el campo artístico argentino, ello ha tenido que ver, seguramente, con su capacidad para reproducir y afirmar debates bastante antiguos que venían constituyéndose en la mayoría de las literaturas europeas, por lo menos a partir de 1920, y en la literatura inglesa desde 1890[9].

En este sentido, puede entenderse que los escritores más jóvenes en la Argentina, tanto Cortázar, cuya batalla por independizarse de Borges es

[6] *Nora Pasternac,* op. cit., *p. 109, nota 41, y p. 194.*

[7] *Pierre Macherey,* A quoi pense la littérature? Exercises de théorie littéraire, *París, PUF, 1990, p. 105.*

[8] *Citado en AA.VV.* Cultura y política en los años '60, op. cit., *p. 320.*

[9] *Lawrence Danson.* Wilde's Intentions. The Artist in his Criticism, *Oxford, Clarendon Press, 1998.*

mayor, como Manuel Puig, que parece ya independizado, decidan responder al asunto sobre el realismo cada cual a su manera, pero también dar una respuesta a su respectiva concepción de la relación entre literatura y política, es decir en el nuevo vocabulrio, entre literatura y compromiso, en una manera que parece opacar la dominación de las ideas borgeanas. Por ello, el punto culminante de una crisis al respecto podría datarse cuando Rodolfo Walsh escribe en una entrada en su diario de 1971: «No puedo o no quiero volver a escribir para un limitado público de críticos y de snobs. Quiero volver a escribir ficción, pero una ficción que incorpore la experiencia política, y todas las otras experiencias. Para eso debo salir de un chaleco de fuerza»[10].

Si bien el debate sobre el realismo en la Argentina va variando desde los primeros ataques de Borges, en 1970 se restituye unido a la idea de un compromiso con lo extraliterario, otra vez en función de una renovación artística que exige, según los nuevos mentores, la necesidad de la coincidencia entre una vanguardia formal y el progresismo de las ideas. Cortázar va a echar mano al *collage*, al mismo tiempo que va a donar lo recaudado por su novela de 1973, titulada proféticamente *El libro de Manuel,* a los presos políticos argentinos, entendiendo también el compromiso del escritor como una presencia y un «dar la cara»[11]. Puig, por su parte, va a publicar una novela en clave, *The Buenos Aires Affair,* donde también se levantan las voces de la referencialidad a partir de lo que un agente de policía lee azarosamente en los periódicos de esa época que anuncia el levantamiento popular de Córdoba de 1969. Ambos anclan en lo referencial por encima de la inmanencia textual. La novela de Cortázar nos presenta la yuxtaposición de la referencia mediante los recortes periodísticos a la mejor manera de la técnica de las vanguardias, sin reelaboración de una instancia narrativa, como hechos objetuales. «La novela de Puig, en cambio, amplifica y asegura, a través de la ironía la dimensión crítica del texto literario que experimenta cruces con respecto al discurso periodístico de los 70»[12].

«El caso Buenos Aires» es un caso de polémica implícita no visto suficientemente todavía como una lucha enconada dentro de un campo argentino muy acotado, porque en esa ficción no se habla de literatura, sino de

[10] *Rodolfo Walsh,* Ese hombre y otros papeles personales, *ed. al cuidado de Daniel Link, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, p. 178.*

[11] *Julio Cortázar, «Mi ametralladora es la literatura», entrevista de Alberto Carbone en* Crisis, *junio 1973, 2, p. 10.*

[12] *Gustavo Vulcano, «Arlt-Puig-Cortázar, Sobre literatura y periodismo en los '70», en Amícola, J. y G. Speranza (comps.),* Encuentro Internacional Manuel Puig, *Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 83.*

un circuito artístico inventado cuyo desciframiento aparece entorpecido para el lector a causa de la anécdota del primer plano que retrata una perversión sexual. En rigor, mientras el texto ejerce una torcedura de la conciencia genérica, la intriga policial cambia de signo en código secreto de batalla estética. Lo que queda así oculto es justamente lo más importante del debate. En esta exhibición sadomasoquista del texto, el personaje de María Esther Villa es la autora de productos convencionales, mientras que la protagonista Gladys Hebe D'Onofrio juega sesentísticamente con el azar para crear sus obras de arte. Sin embargo, es María Esther la elegida para representar a la mejor pintura argentina en el exterior, gracias al poder omnímodo del paranoico y arbitrario Leo. Ahora bien, si el texto parece decirnos, por un lado, que Gladys es una de las máscaras del propio proyecto de Puig que lucha contra la incomprensión de su medio, el proyecto de la pintora que trabaja con la resaca que trae la marea no parece producir, de ninguna manera, la revulsión política de la propia novela que leemos y que por gracia de la autorreflexión nos coloca sobre la pista de la innovación estética en una especie de metadiscurso. Perversión y modernidad son, sin embargo, otras formas de ocultar y develar la problemática de la referencialidad (que está a su vez exhibida en clave «psi»), así como la de la autonomía del arte (que aparece desenmascarada en clave de la arbitrariedad del mercado). En los dos sentidos, referencialidad y autonomía del arte están lejos de presentarse como condiciones exentas de conflictividad. Ninguna de las dos parece tampoco resolverse en un sentido desambiguado a partir del texto de Puig, pues la condición mimética y la independencia del arte se apoyan en funcionamientos y no en esencialidades. En este sentido, la actualidad de *The Buenos Aires Affair* tal vez radique en su negativa a dar recetas, sin por ello dejar de apuntar hacia el hecho de que en ese módulo principal siguen estando los principales dilemas entre sociedad y arte.

Si el texto de Puig obliga a mirar la perversidad gracias a las condiciones de posibilidad otorgada por el desmontaje de tabúes de la década del 60, al mismo tiempo, *The Buenos Aires Affair* documenta la impronta que hace de esa ciudad una de las más acuciadas por la fiebre del psicoanálisis y retratando un caso paranoico desnuda a la vez la realidad de los medios «psi». Buenos Aires es así una ciudad enigmática y compleja en sus ambiciones culturales, pero también exquisitamente snob. Es sin embargo esa misma ciudad la que se torna el paradigma objetual y la que permite la aparición de un arte autorreflexivo, que va más allá de la fórmula de la literatura comprometida que parece ser entronizada en la década del 70. En ese contexto, Beatriz Sarlo fue incapaz de captar el pacto torsionado que el

texto de Puig proponía del texto y declaraba fracasada a *The Buenos Aires Affair,* en tanto como parodia no permitía despegarse del objeto parodiado. En ese sentido, Sarlo en su reseña de 1974 en la revista *Los Libros*[13] no pudo leer las dobles capas de significación ni la ironía de la tercera novela de Puig, así como no pudieron verlo ni las revistas *Sur* ni *Crisis.* Manuel Puig se encuentra en el momento de aparición de su novela sin un órgano que lo respalde, aunque haya en su proyecto artístico cierto parentesco con la revista *Literal* y otra obra de 1973, *El frasquito,* de Luis Gusmán, que aparece a la distancia como de culto.

El rechazo por el proyecto Puig, como aquel de Gladys que la novela ya había «repre-sentado» y «presentificado una ausencia», se hace evidente en la fuerza con la que, por otra parte, la revista *Crisis* postula el papel de Cortázar a partir de la aparición de su novela *El libro de Manuel* como el de un escritor «con todas las letras» en los primeros dos números, mientras a la obra de Puig le dedica tan sólo una controvertida mención en su número 5. Es casi un automatismo señalar aquí que en esa tercera novela de Puig está signada la condición de autoexiliado que el escritor se impone, en tanto no puede encontrar un respaldo a su proyecto artístico que sólo muchas décadas después empieza a parecer articulado a un nivel mayor, mientras decae a su vez la postulación cortazariana.

No es azaroso vincular estos datos que en un manuscrito encontrado entre los borradores de trabajo de Manuel Puig relacionados con la preparación de la que sería su segunda novela *(Boquitas pintadas),* Julia Romero, del equipo platense que trabajaba en el relevamiento del material póstumo, encontró esta anotación (que ahora parece sumamente sugestiva en tanto se la vea como una operación neta de contestación literaria): «No caer en la cortazareada de que todo ese esplendor termine en horror, no, más bien dar todas las posibilidades de horror, pero que no se concreta y todo termina en gran final feliz». Esta declaración manuscrita de Puig, confirma, a mi entender, que Puig hacia 1969 estaba gestando una antipoética cortazariana que se constituía ante todo como una refutación a los *gags* de la narración cerrada y perfecta que venía de la línea borgeana, y que como en la ópera seria del siglo XIX no podía no marcar el texto con el golpe de efecto de una muerte súbita sobre el escenario. Su operativo respondía, en cambio, a un rescate de los procedimientos más denostados de un arte supuestamente condescendiente con las expectativas populares: el final feliz, pero para hacerlo dispositivo de un nuevo mensaje, donde el arte mimético

[13] *Pablo Bardauil, «Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas* Los Libros *y* Crisis», *en J. Amícola y G. Speranza,* op. cit., *p. 99.*

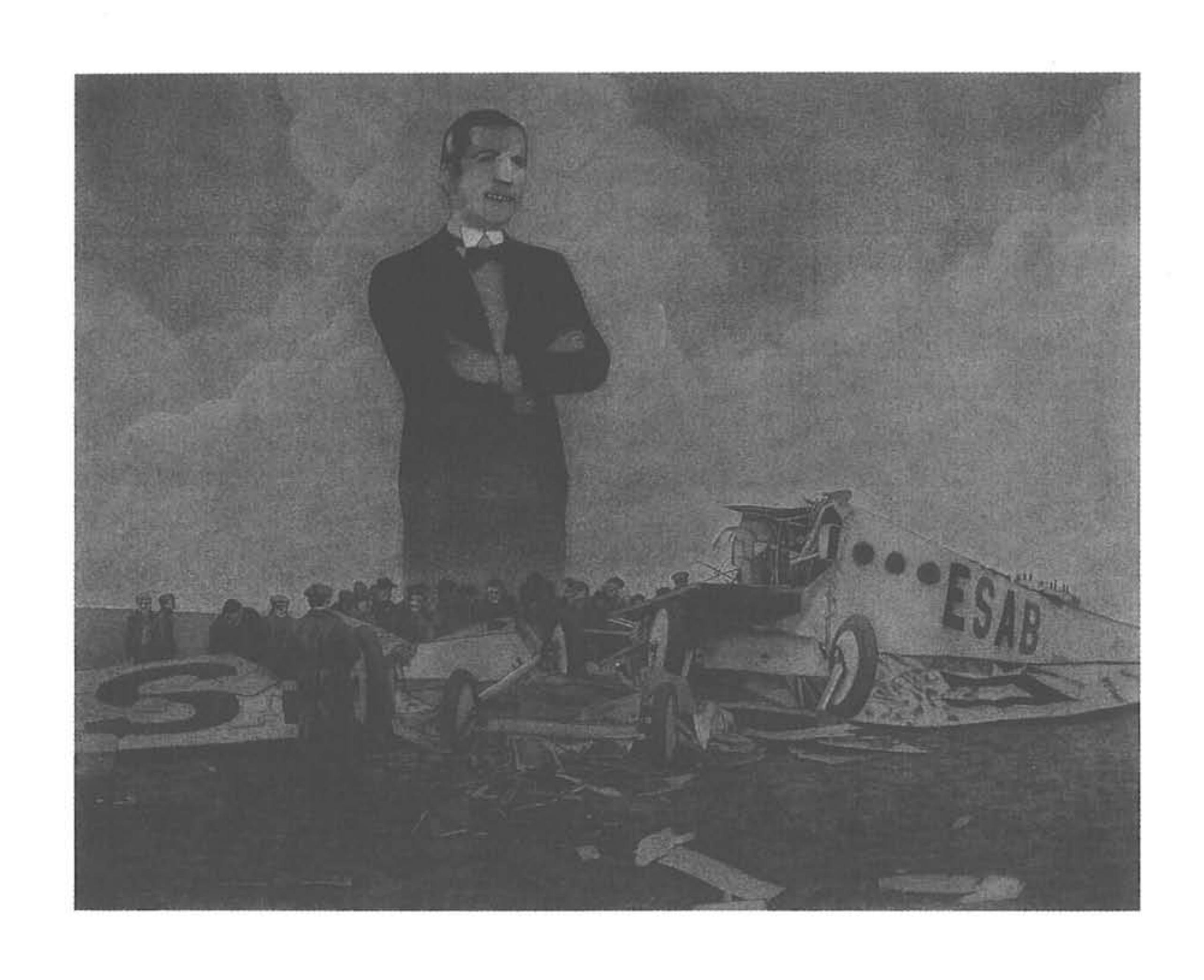
sufría un nuevo avatar, y que sigue estando muy lejos de lo que Frank Kermode llamaría «mímesis vulgar»[14].

Por ello es interesante destacar que para Ana María Amar Sánchez la verdadera divisoria de aguas entre Cortázar y Puig se jugaría en la utilización del recurso de la parodia en el primero, como procedimiento típico de las vanguardias históricas, mientras en el caso del segundo el dispositivo artístico estaría basado en el *pastiche*[15].

La cultura «psi» de Buenos Aires que la novela de Puig parece tomar como telón de fondo y hacer jugar como pivote perverso, puede verse ahora como la punta de lanza en tanto el psicoanálisis era el territorio acotado por un progresismo no peronizante durante los comienzos de la década del 70, y en este sentido, ese aspecto es la otra cara de un texto que no dice lo que se cree que dice. Lo que realmente dice es la relación política de los intelectuales con el peronismo y junto con ello el tema de la urgencia del debate en el campo estético. Puig exhibe en la descripción de lo perverso las propias prácticas de representación que son también figuras políticas perversas en tanto procesos fictivos que se despliegan como juegos estratégicos para imponer «efectos» de identidad encuadrados en las relaciones complejas entre cultura y sociedad. Pero para Puig ya no existe una camisa de fuerza. Los territorios se cruzan con la capacidad para la lucha, tanto artística como política.

[14] *Frank Kermode,* The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative, *Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 1979, p. 117.*

[15] *Ana María Amar Sánchez,* Juego de seducción y traición. Literatura y cultura de masas, *Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, pp. 20-21.*



«Nacimiento del Mito», 1978, fusain et pastel sur toile, 200 x 250 cm.

Anomalías de la literatura argentina

Blas Matamoro

Con cierto hartazgo, los argentinos que andamos dispersos por el mundo –eventualmente, también concentrados– recibimos la machacona pregunta: ¿Cómo es posible que un país de tantos recursos ande tan mal? ¿Cuál es su anomalía? Supongo que a los japoneses que viajan por el planeta se les formulará la misma pregunta pero invertida: ¿Cómo es posible que un país con tan pocos recursos ande tan bien? ¿Cuál es la anomalía, esta vez dichosa, que lo explica? Una clasificación irónica de cierto economista norteamericano de los años sesenta, en efecto, optaba por cinco categorías de países: primer mundo (el capitalista desarrollado), segundo mundo (el entonces llamado «socialismo real»), tercer mundo (países emergentes) y los dos mencionados e inclasificables: Japón y la Argentina.

Hay un terreno en que la anomalía resulta creativa y es el del arte. Por ceñirme al tema propuesto: la literatura. Desde sus comienzos y fijando ciertas tradiciones, el desarrollo de la literatura argentina propugna un cultivo inquietante por lo anómalo, aunque no se advierta en la superficie de las obras sino en una suerte de organismo oculto. El tópico argentino no se asocia con el colorido tropical que rápidamente señala la presencia de lo sudamericano. Más bien se diría que hay cierta reticencia al tópico, cierta tendencia a la disolución en los matices del gris que, si bien se combina fácilmente con cualquier color, propende a silenciar sus estridencias cromáticas.

La literatura argentina no es anterior al romanticismo, a la llamada generación de 1837, error de fecha que comete Echeverría al evocar el Salón Literario de Marcos Sastre, realmente fundado en 1835. Igualmente, Sarmiento se equivocará al atribuir la autoría de su «Las ideas no se matan», según Groussac habrá de mostrarlo en su momento, por lo que la pifia bautiza la aparición de las letras nacionales con un gesto de memoria oral y flotante. Más aún: un desprecio por las precisiones eruditas y la autoridad de las fuentes magistrales.

En el territorio de lo que hoy es la República Argentina ya se había escrito en tiempos coloniales y en los comienzos de la vida más o menos independiente. Pero nada de lo hecho en ese tiempo se puede identificar con peculiaridades que sí tendrán los escritores del 37. Para éstos, nada de

lo hecho antes equivale a una precedencia. La historia la fundan ellos mismos y en el desierto y el exilio. En efecto, se trata de unos escritores que se han marchado a Montevideo, Santiago de Chile o La Paz a la espera de que caiga el dictador Rosas, intentando conocer mundo, lo que para la mayoría equivale a decir Europa. Sarmiento añadirá los Estados Unidos y Brasil, ya que sus cabalgatas norteafricanas ocurren en la Argelia francesa.

En tal momento fundacional, la década de 1840, la Argentina carece de una definición territorial, pues apenas está ocupado por los argentinos un tercio del actual país. También carece de estructura política, de Constitución y órganos de gobierno central, viviendo en una especie de federalismo de hecho que se basa en los pactos celebrados por los caudillos locales, con la Aduana porteña y las relaciones exteriores en manos del gobernador de Buenos Aires.

En tal contexto, la literatura argentina es anterior a la existencia formal de la nación, y se funda fuera de su territorio, por un grupo de exilados que se conectan por la circunstancia histórica de la expulsión pero que carecen de elementos orgánicos como no sea alguna publicación más o menos transitoria. En cambio, sí se plantean tener una doctrina poética propia, como el texto que Alberdi redacta para el certamen poético de Montevideo, y hasta contar con una lengua nacional, como Sarmiento discutirá con Andrés Bello y Juan María Gutiérrez, con Martínez Villergas, «Antón Perulero». Finalmente, se admitirá que la lengua literaria de los argentinos, por razones históricas que un romántico no puede ignorar, es el español. Un español, en cualquier caso, pasado por América, modernizado y hasta impregnado de galicismos y anglicismos, como para mostrar que se está en el mundo aunque no se pueda estar en el propio país. A varios de estos escritores –Sarmiento, Alberdi, Echeverría– les tocará morir en el extranjero.

Pero, más que estas circunstancias irregulares, lo anómalo señala otros extremos. Uno de ellos ha sido apuntado: la Argentina tuvo literatura antes de ser un país. Podría equipararse su caso a los de Alemania e Italia, que llegan tardíamente a tener Estados nacionales en el último cuarto del siglo XIX, cuando ya sus literaturas llevaban centurias de rodaje. Es evidente que esta diferencia resulta esencial, aparte de que ambos países tenían memoria histórica de haber sido imperios, perdidos y disueltos en el tiempo histórico, pero no por ello menos imperiales.

La Argentina de los escritores románticos no había sido nunca un imperio, como el inca o el azteca, ni tenía siglos de letras. Los muchachos del 37 se propusieron como fundadores en un paisaje que veían como el Desierto, no un lugar desértico por despoblado, ya que lo atravesaban

malones de indios nómades, sino el Desierto simbólico de la historia, donde no hay nada hecho sino todo por hacer. El mal argentino es la extensión, dice Sarmiento, y Alberdi identifica gobierno con poblamiento.

La divisa que los une es el enfrentamiento a la tiranía y la rápida asimilación entre caudillismo y barbarie. Son partidarios de la civilización, de las normas urbanas de vida moderna, de la comunicación con el exterior y la ruptura del aislamiento que enquista la vida tribal en una monotonía circular y repetitiva. Pero su romanticismo les juega una mala pasada y su literatura, si por algo brilla, es por lo que tiene de sensibilidad «bárbara». Echeverría consigue, de tal modo, a mediados de siglo, después de Balzac y antes que Flaubert, instaurar el realismo en su cuento *El matadero.* Es evidente que el narrador toma partido por el joven civilizado, por el «poncho celeste», pero lo que consigue es una descripción atmosférica de todo lo contrario, el medio del matadero fangoso, visceral y maloliente, con la misma bárbara belleza que Sarmiento advertirá en las corridas de toros españolas, antes de que los argelinos elogien su bárbara habilidad para montar a la usanza mora. Por su parte, *Amalia* de José Mármol resulta compulsiva y poco habilidosa cuando retrata a los personajes civilizados, en tanto raya a gran altura cuando se le aparece el dictador Rosas hablando con el embajador inglés o con el bufón Biguá, o en el chismoso comentario del baile en los salones del Fuerte porteño, a cargo de una vieja lugareña que hace un retrato realista de gente de arraigo y recién llegados, digno del mejor Stendhal.

Quiero señalar que lo notable del romanticismo argentino es su precoz y anómalo realismo, en tanto su defensa de la civilización muestra una sensibilidad, esta vez sí romántica, que se inclina a las seducciones de la barbarie, es decir de la naturaleza titánica y los núcleos ancestrales de poblaciones aisladas del mundo circundante.

Un episodio del proceso es el único sistema literario argentino que cumple su ciclo, se cierra y se liquida: la literatura gauchesca. Iniciada por un peluquero uruguayo, Bartolomé Hidalgo, llega a sus máximas cotas escrita, a imitación del habla campesina de una población iletrada, supuestamente gaucha, por unos poetas ciudadanos, gente de la alta burguesía y la buena sociedad: Hilario Ascasubi, José Hernández y Estanislao del Campo. A veces, como en el caso de éste último, se respetará la forma popular de la décima, propia de la improvisación de los payadores, pero Hernández resolverá su *Martín Fierro* con sextillas de un verso blanco, una invención propia. O sea que la gauchesca no es poesía popular –iletrada y anónima, quiero decir– y, en tal sentido, no es romántica. Pero tampoco es realista en tanto no recoge documentalmente el habla de los rústicos, sino que hace un

manierismo inspirado en ella hasta que Rafael Obligado muestra al payador derrotado por el demonio del progreso (seamos políticamente correctos: de la globalización).

Estas anomalías provocan la peculiar riqueza del romanticismo argentino. Al carecer de una deuda con las tradiciones coloniales, como son los casos de las importantes literaturas barrocas de México, Perú y Colombia (Nueva Granada, si se prefiere), el romántico argentino actúa con mayor libertad y excede los límites del casticismo costumbrista que ha embretado a Fernández de Lizardi, Juan Montalvo, Carrasquilla o Ricardo Palma.

A ello se agrega la fijación de un tipo de obra atípica, si vale el oxímoron, que podemos denominar *texto ómnibus*, que perdura como tradicional rasgo en la descendencia que conviene adjetivar como neorromántica. La propuesta del romanticismo inicial, la idea que del *Roman* tiene, por ejemplo, Novalis, supone la quiebra de la poética de los géneros y la instauración de un texto omnívoro, donde todo cabe y nada termina de decirse. Por extenso que sea, resulta fragmentario y clama por aceptar la dramática insuficiencia del lenguaje, de la pobre palabra, frente a la inabarcable riqueza de lo real. Obras como *Facundo, El ángel caído, Historia de la Confederación Argentina, Amalia* o los sarmientinos *Viajes*, abiertas a cualquier código literario, se ven heredadas, a través de los años, por textos como *Adán Buenosayres* de Marechal, *Rayuela* de Cortázar, *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* de Sebreli, *Sobre héroes y tumbas* de Sabato, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Piglia, la trilogía *Canguros* de Jorge Asís y tantas más, entre ellas, últimas pero no ínfimas, las combinaciones de géneros que Borges hace en sus cuentos (ficciones de cuentos, alegorías intelectuales enmascaradas de relatos) con conclusión ensayística, y sus ensayos con trámite de narraciones.

Otra herencia de este momento fundacional es la relación del español, lengua literaria histórica de la literatura argentina, con otras lenguas que los letrados hablan y/o leen como parte de su mundo idiomático cotidiano. Dejo de lado, claramente, los casos de bilingüismo, ejemplificado por los escritores que, escribiendo normalmente en español, también lo han hecho en otra lengua, generalmente el francés: Enrique Larreta (que traduce él mismo su *Lampe d'argile* a *Pasión de Roma*), Daniel García Mansilla, Lisandro Galtier, Delfina Bunge de Gálvez, Gloria Alcorta, Manuel Mujica Lainez, Silvina Bullrrich, Jorge Max Rhode, el Vizconde de Lascano Tegui. Dejo también aparte el caso de Guillermo Enrique Hudson, que ha escrito en inglés unos libros de referencias argentinas que tal vez se podrían considerar parte de la literatura nacional: *La tierra purpúrea, Allá lejos y hace tiempo, Verdes mansiones*. Y, por fin, desplazo asimismo a los escri-

tores que han cambiado de lengua, como Héctor Bianciotti (al francés), Alberto Manguel (al inglés) y Juan Rodolfo Wilcock (al italiano).

Los casos que me importan, por tratarse de un país muy marcado por las inmigraciones, son los de unos escritores que se producen en castellano pero que, tras esta lengua que podemos denominar expuesta, tienen otra, que llamaremos sofocada. Ya en tiempos románticos, se importa al napolitano Pedro de Angelis, afrancesado y bonapartista que Bernardino Rivadavia contacta en París y lleva al Río de la Plata, donde acabará siendo una suerte de escritor oficial de Rosas, enemigo de Rivadavia a quien manda a morir en el exilio gaditano. Angelis es un buen archivero y ordena los documentos de la historia argentina que luego servirán de base a los investigadores. Tras la batalla de Caseros, se le impone un nuevo exilio, esta vez al Brasil, donde ofrece sus servicios al emperador.

Poco después se da el más expresivo caso, que es el del francés Paul Groussac. Llegado a la Argentina sin saber el español, adquiere tal lengua trabajando entre los arrieros de Tucumán y llega a ser director del Colegio Nacional de la provincia y, más tarde y hasta su muerte en 1922, de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires. Groussac escribió la mayor parte de su obra en un español de resabios áureos, muy respetuoso de los clásicos castellanos renacentistas. Ordenó el registro idiomático de los escritores del Ochenta, muy transidos de literatura francesa, es decir que les hizo recorrer el camino inverso al suyo propio. En el español de Groussac se sofoca el francés, lengua en la que, de algún modo, se le impedía escribir.

Creo que cabe alinear en esta tradición a Borges, educado en inglés durante su infancia, y en francés durante su adolescencia, en la cual se enseñó a sí mismo el alemán para leer a Schopenhauer. También, a los escritores que provenían de la inmigración y escribieron en castellano, como el citado Galtier, Alfonsina Storni y Syria Poletti. Milagros Ezquerro, estudiando la obra de Augusto Roa Bastos, se valió de la figura del gusanillo que vive dentro de una manzana, se alimenta de ella y altera su composición química, sin que su presencia se advierta desde fuera. Roa tendría, dentro de su español, el gusanillo guaraní, como quizás Unamuno y Baroja, el gusanillo vascuence.

La anómala y precoz aparición del realismo en plena eclosión romántica redobla su anomalía porque desaparece sin dejar consecuencias para reaparecer en época tardía. Entre medias, se da un auge naturalista que no es, como corresponde, la deriva del realismo, sino una suerte de incrustación situada en la frontera de la literatura, la sociología criminal y la medicina social, con las obras de Cambaceres, Argerich, Sicardi, Manuel Podestá y cierto teatro de Florencio Sánchez. Lo curioso del fenómeno se acentúa si

se tiene en cuenta que por las mismas fechas florece en la Argentina, con epicentro en Buenos Aires, el modernismo acaudillado por Rubén Darío, es decir una estética situada en el polo opuesto de cualquier realismo, sea o no naturalista, y de toda relación referencial con el mundo circundante, como no sea rechazarlo por municipal, espeso y plebeyo, desde la marginal eminencia que ocupa el artista en la sociedad burguesa. Las ínfulas aristocráticas y el culto por un inexistente pasado remoto sólo se explican en un medio compuesto por olas inmigratoria de europeos y levantinos hambreados, hacia un país cuyo pasado data de escasas décadas.

El realismo, por su parte, retoma su curso con los llamados escritores del Centenario: Manuel Gálvez, Hugo Wast, Benito Lynch, tardíamente el Güiraldes de *Don Segundo Sombra.* Se tocan con el personalísimo y, por lo mismo, anómalo Horacio Quiroga, surgido del modernismo y empujado hacia la zona de las anomalías clínicas del naturalismo, donde instala su peculiar manera de vivir la literatura como delirio. A ello cabe sumar que, retirado a la selva misionera donde construye una choza e intenta negocios locales, propone romper con el modelo francés del hombre de letras, seguido por la mayor parte de los escritores argentinos, inclinándose por el disperso ejemplo de los escritores norteamericanos, dedicados a cualquier oficio apartado de la literatura.

El realismo argentino se distancia de sus paradigmas europeos en tanto no se funda en filosofías profanas que investigan la realidad social con expectativas de ciencia. Estos escritores tienen, más bien, una orientación nacionalista que los lleva al regionalismo, descentrando por primera vez la literatura argentina de su fulcro de irradiación portuario. Sus vínculos con lo religioso, en especial el catolicismo, acentúan aquella distancia, lo cual obliga a curiosos trayectos que llevan a los maestros. Gálvez, por ejemplo, se siente próximo al anarquismo cristiano de Tolstói y, por cristiano, se aproxima al eclecticismo religioso de Galdós, influido por el krausismo español. En otro sentido, Baroja le resulta admisible, a pesar de su anticlericalismo, por el contacto anarquizante ya citado, y el trasfondo de piedad que Baroja instala en sus narraciones, a partir de una visión, igualmente cristiana sin saberlo, de la vida humana como caída, pecado y corrupción mortal.

Como extrema consecuencia del modernismo, en tanto busca una posición de dorada marginalidad ajena a los manejos de la sociedad fenicia, el escritor de la Argentina próspera se ve aquejado, en una zona expresiva de la comunidad letrada, por lo que Gálvez denomina «el mal metafísico». Un tratamiento de choque para tal morbo es el apartamiento del mercado, tempranamente ensayado por Enrique Banchs a comienzos del siglo XX. Tras

cuatro libros juveniles, Banchs deja de publicar y no reedita sus textos, convirtiéndolos en rarezas bibliográficas. Juan Filloy, por su parte, imprimirá sus obras en ediciones privadas que irá regalando a una lista de amigos. Buena parte de los escritos de Macedonio Fernández se conocen póstumos, organizados en forma de libro por su hijo. Macedonio, de la misma edad que Lugones y Larreta, y cercano a Gálvez y a Ricardo Rojas, propone, contra el modelo del escritor orgánico, autor de ordenados sistemas de poligrafía, la contrafigura del escritor inorgánico, autor de libros que no existen como tales o que se proclaman ejemplos de mala literatura, en una suerte de anticipo de la posthistoria de estos tiempos postmodernos, entre cuyas postrimerías podría figurar la literatura como ilustre difunta. También su desmontaje de las estructuras literarias consabidas puede tomarse como un anuncio de las desconstrucciones que nos aquejan y no se alejan. Literatura conceptual, si se prefiere, alusión que un discurso hace a otro, a sabiendas de que ese otro no existe.

Aunque a menudo cierta crítica suele vincularlos, Macedonio y Borges, atípicamente argentinos ambos, pertenecen a dispares anomalías literarias. No es creíble que Borges tenga que ver con la antiliteratura o la destrucción de las estructuras literarias. Todo lo contrario: pocos escritores se muestran tan «escritos» –a veces, tan sobreescritos– como Borges. Sus alusiones a Macedonio son anecdóticas y apuntan, más que al escritor, al personaje que prefiere el cuarto de pensión o la mesa de café al butacón del ateneo o el diván de los salones, el letrado que opta por conversar antes que escribir, a sabiendas de que lo dicho de viva voz propende a deformarse y desvanecerse, al revés que la escritura.

Borges es atípicamente argentino en el sentido de que no se lo puede imaginar como nativo de otro lugar que esa Buenos Aires a destiempo, por la cual flanea sin por qué ni cuándo. Es una Buenos Aires ahistórica pero la suya no es la prescindencia de la historia que vive el intelectual argentino consabido, cuando llega a un bulevar de París y acaricia las piedras eternas como si no las hubieran percudido las guerras y las revoluciones. Lo atípico proviene, en su caso, de la renovada actitud fundacional que hereda de los románticos. De la literatura argentina precedente, Borges adquiere una sola deuda, la que tardíamente reconoce como acreedor a Lugones. Su curiosidad por la gauchesca es, más bien, un interés por lo extraño, que se puede alinear junto a su devoción por el quietismo oriental, Schopenhauer mediante, por las sagas islandesas o los héroes homéricos. Lo anómalo y argentino de este Borges es su abordaje a la enciclopedia de los saberes occidentales, cuyas jerarquías no respeta y cuyos cánones ignora. Esta maniobra lo caracteriza como excéntrico, como escritor que prescinde de los centros

establecidos, de modo que unos versos de Milton se emparejan con una milonga de Elías Regules y unos pareados de tango. El Julio César de Quevedo y de Shakespeare es un acuchillado de Tandil y el Aleph no está en el Museo del Louvre sino en un mezquino escalón de la calle Garay.

Tal actitud apunta al tema, sobado e inoperante, de la dialéctica centro-periferia. La Argentina es un país periférico, como tantos, pero ello no determina su cultura como necesariamente periférica. Borges así lo propone y activa, en lugar de aquella convención, la figura de un arte de leer que se proclama excéntrico, o sea carente de centros exteriores y, si se quiere, centrado en sí mismo como tal, o sea como trabajo de lector. El argentino, en efecto, es un lector que llega tarde, como toda América, según la propuesta de Alfonso Reyes, a un festín cultural antiguo, el servido en el refectorio de Occidente. Su servidumbre, que es al mismo tiempo su privilegio, consiste en servirse el alimento que prefiera y en el orden que elija.

Cabe sintetizar: la literatura argentina es excéntrica pero no periférica y el ejemplo más obvio de esta fórmula es la posición de Borges en la comunidad universal de lectores. Desde luego, no se trata de un caso único. A nadie se le ocurriría pensar que los novelistas rusos del siglo XIX son periféricos porque Rusia lo era. Ni que los filósofos alemanes de la Ilustración y el romanticismo, casi todos ellos profesores provinciales o preceptores de cortes menores, son periféricos porque sí lo era el mundo de los dispersos señoríos germánicos de su tiempo. Picasso provenía del subdesarrollo andaluz pero no es precisamente un pintor subdesarrollado. Etcétera.

La anomalía puede ser admitida como una tradición de la literatura argentina, a la que propongo añadir la descrita excentricidad. Son veneros creativos que han dado mucho de sí y pueden seguir dándolo. Vivimos una época en que el imperialismo de las grandes empresas editoriales restaura una jerarquía centrípeta en cuyo fulcro hay un equipo de gerentes de producción. Desde luego, la literatura de género, el tópico y lo consabido se imponen desde tal sistema. La excéntrica anomalía puede ser un interesante foco de resistencia. No procede abandonarlo en el museo de la Eterna.

Cine y oralidad femenina en Manuel Puig

Marietta Gargatagli

La primera novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, apareció en 1968. El texto quedó terminado en 1965, cuando su autor tenía treinta y tres años y había dedicado casi un decenio a intentar escribir guiones de cine. *La traición* no fue concebida como prolongación de aquellas escrituras; nació, al parecer, cuando Puig encontró voces verosímiles para contar una historia. Este repertorio contiene un primer rasgo llamativo: son voces oídas, impostadas por un espectador que se desentiende del papel tradicional del narrador, históricamente masculino o voluntariamente genérico. ¿Qué mira el espectador? La escena primaria de estas ficciones parece provenir del cine o de los subgéneros nacidos en la radio o en las revistas. Sin embargo, lo que importa está más allá. Son los actores de segundo grado: el público del cine y de los medios de comunicación que, por medio de un típico desdoblamiento barroco, se construyen en una mirada que incluye lo mirado y al sujeto que mira.

Quizás por esto, los lectores encontraron en las novelas de Puig la primera representación de un universo hasta entonces no visible en la literatura argentina. Las veladas de la clase media capturadas en su oralidad y en su cultura y cuyos escenarios eran la oscuridad del *biógrafo* (cine) del barrio, las tertulias familiares, la precariedad de las habitaciones donde la limpieza superaba la grandilocuencia de los objetos.

La pequeña burguesía argentina no carecía de presencia literaria. Descrita como timorata, resentida, advenediza, ocupaba ese fragmento de las ficciones donde siempre ocurre lo opaco, previsible y equivocado. Ese escenario reducido no contenía los elementos que Puig colocó en primer plano: la educación sentimental de las clases medias, la asimilación de las inmensas masas de inmigrantes homogeneizados con los ideales de la ortografía y el militarismo, la vasta heterogeneidad de un sector social cuya intensa dinámica interior reveló, curiosamente, el éxito de la enérgica escuela pública y su sistema de valores.

En las novelas del XIX, que exploraban casi sistemáticamente la oposición entre civilización y barbarie, y todavía en muchas narraciones del XX, la instrucción no tenía más enemigo que la ignorancia. Y si por instrucción se entendía un prolijo espectro de saberes que incluía libros, cuadros,

vinos, parajes e idiomas, la ignorancia abarcaba desde la rusticidad más vulgar a los parámetros confundidos que cultivaban los que Enrique Loncan, autor olvidado, llamó los «guarangos». En aquel universo de ficciones no había representación explícita de otras formas de cultura y las apariciones laterales que se vislumbran (por ejemplo, en las narraciones de Roberto Arlt) tienen que ver con los modelos folletinescos europeos, forma transversal que incluyó desde lectores *intelectuales* a públicos analfabetos y sirvió para divulgar los grandes modelos de la literatura decimonónica. En las ficciones de Manuel Puig se reniega de aquellas jerarquías y de las diferencias entre géneros y subgéneros que sirvieron para clasificar a personajes y lectores literarios: la cursilería o el sentimentalismo de las clases medias no se proyecta como un contraste con otras formas culturales. No son una parodia, como hizo Cortázar en *Los Premios,* ni una operación *camp*, ni un registro naturalista como puede aparecer en Marechal o Sábato. Es un universo autónomo y, en apariencia, no sujeto a la censura de ningún orden artístico superior. Más aún, funda su propio sistema desplazando la alta cultura de linaje europeo que había tenido desde la formación de la literatura argentina un lugar central.

I

¿Qué ocupa ese espacio? La vasta experiencia cinematográfica y narrativa de la cultura de masas del siglo XX. En el Río de la Plata, la seducción cinéfila tuvo prestigiosos antecedentes. Horacio Quiroga, espectador del cine mudo, y Jorge Luis Borges, testigo del tránsito al sonoro, fueron críticos de cine cuando tal actividad era una novedad que ellos convirtieron en profesión. Si el cine modificó la mirada del público, transformó la forma de leer las imágenes e introdujo la posibilidad de interpretar secuencias complejas, dio a los escritores recursos técnicos que pudieron traducirse en arte verbal. «El hombre muerto» de Quiroga es una ilustración bastante ajustada de los movimientos de una cámara que recorre arriba y abajo la escena; muchos cuentos y algunos poemas de Borges reproducen recursos que él había descrito en las reseñas sobre cine[1], a menudo una extensión de sus ensayos sobre el arte de narrar. Los ejemplos de Borges proceden, casi exclusivamente, de la edad de oro de Hollywood, de los grandes directores de estudio: Howard Hawks, John Ford, William Wyler, Alfred Hitchcock,

[1] *Las reseñas de cine están recogidas en la obra de Edgardo Cozarinsky,* Borges y el cinematógrafo, *Barcelona, Emecé, 2002.*

Fritz Lang, Ernest Lubitsch o el frustrado Orson Welles. Pese a la decadencia posterior de Hollywood, a la militancia en lo ideológico de los cineclubs que comenzaron a fundarse en el país desde 1950 y a la confusión entre cine de calidad y cine europeo, Puig permaneció fiel al paradigma trazado por Borges en los años treinta. «Ellos, dice Puig, refiriéndose a su experiencia en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, identificaban narración con cine reaccionario. Hollywood había sabido narrar. Imagínate cómo sabe narrar Hitchcock y las cosas que los norteamericanos han hecho en este sentido»[2].

La coincidencia entre ambos no se reducía al elogio de la limpieza narrativa de aquellos viejos maestros frente a la pedantería que pasó a considerarse «buen cine». Un placer secundario derivaba de las viejas historias: se dejaban volver a contar. Contaba las tramas, las analizaba en términos de tal deleite que se rehuía después el encuentro con el texto original por temor a una decepción («por lo menos así reaccionaba yo»), recordaba Puig de unos cursos sobre la novela policial que Borges dictó en 1952.

En las novelas de Puig, las escenas de relato ocupan a veces largos fragmentos. A menudo, como en *El beso de la mujer araña*, se trata de películas ficticias, porque los dispositivos de la narración oral se legitiman a sí mismos sin necesitar apelar a la verdad de una referencia. Bastan el tono, las inflexiones de la voz, los silencios, para que la historia adquiera verosimilitud. Si a Borges le bastaba un resumen para introducir la ficción dentro de la ficción, Puig crea el escenario, la atmósfera, los actores capaces de hacer creíble cualquier relato oral por más absurdo que fuera el argumento. Tampoco el cine que le gustaba al público dependía de la calidad literaria o ideológica de sus historias, le bastaba con ser ilusionante y con secuestrar a los espectadores hasta el final. De hecho, las novelas de Puig (aunque no siempre con el mismo éxito) buscaban repetir ese fenómeno extraordinario de fusión total con la irrealidad.

La mitomanía, la identificación con los espectadores, la fascinación por lo *kitsch* no suponen desconocer que existen categorías estéticas: Puig no carecía de este saber. Intentó crear un mundo de ficciones, irrepetible en su originalidad, con materiales artísticos que reprodujeran por medios verbales la fantástica fabulación de las películas bien contadas. La fácil relectura de sus novelas más perfectas: *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *El beso de la mujer araña* y *Cae la noche tropical* demuestra que lo logró. Son poderosamente entretenidas. Tal mérito no procede de la

[2] *Levine, Suzanne Jill,* Manuel Puig y la mujer araña, *Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 91.*

sencillez narrativa; nace de una laboriosa retórica interior que funciona como un sofisticado mecanismo de relojería.

II

En *Madame Bovary* y *Guerra y Paz* existen ejemplos espléndidos de montajes cinematográficos y en Flaubert, Tolstoi y otros autores del siglo XIX hay escenas que revelan el incipiente influjo de la fotografía. Sin embargo, las interrelaciones más fructíferas entre el lenguaje visual y el literario corresponden al XX: la lectura consecutiva de dos o más historias simultáneas es el principal dispositivo de *Ulises* y de algunas de las novelas de William Faulkner o Virginia Woolf. También hay en estas obras numerosos ejemplos de lo que se ha llamado montaje en el tiempo y montaje en el espacio. El personaje queda fijo en el espacio, pero su psique recorre diferentes momentos del pasado. O bien el personaje, tomado en un momento determinado del tiempo, se mueve simultáneamente en diversos escenarios.

La compleja construcción de *Boquitas pintadas*, la mejor de las novelas de Puig, es una reelaboración de estas nuevas técnicas. Varios capítulos están organizados siguiendo una pauta temporal (el 23 de abril de 1937; el 15 de setiembre de 1968) que permite explorar las vicisitudes y diferencias de clase de cada uno de los personajes. Sin embargo, lo peculiar y novedoso no es que el montaje permita que escenas discontinuas cuenten una historia unitaria sino hacerlo sin ocultar que se trata de un montaje. Es una arquitectura (no en vano Puig empezó estudiando esta carrera) que no esconde ni disfraza sus materiales. Aquí hay cartas, recortes de periódico, álbumes de fotos, informes policiales, agendas, que, sin disimular su procedencia extraliteraria, sirven a los fines de la literatura. Adquieren valor porque cada uno de estos elementos están forzados a contar una parte de la historia y, en un doble sistema de relaciones, sirven también para hacer avanzar la historia. Cumplen idéntica función otros materiales: la música de fondo (la memoria popular podría recitar de memoria las canciones que enuncian los epígrafes); las notaciones semejantes a las de un guión (la muñeca vestida de odalisca, la Virgen de Luján tallada en sal, el mantel de hule). Son las señas de identidad de las diferentes clases sociales de la novela y, en el caso de Nené, los signos que describen el ascenso de la clase media baja que se produce en la mitad del siglo XX.

Aunque en otros recursos narrativos se ve también la huella de lo cinematográfico (el comienzo de la novela con una nota necrológica recuerda el exordio de los melodramas destinados a la melancolía) la ausencia de

narrador representa del modo más fiel posible la forma como se articula el lenguaje del cine. En las películas, el narrador en *off* es siempre un recurso fácil y muy pocas veces ha igualado la calidad de lo puramente visual.

Este quizás fue el mayor hallazgo literario de Puig. La sustitución de la omnisciencia, históricamente masculina o voluntariamente genérica, por un punto de vista que no tiene representación en el relato. Esta narración desde fuera muestra un universo percibido en su oralidad: el escenario efímero donde desde antiguo sobrevivió la *naturaleza* de lo femenino.

IV

El habla peculiar de las mujeres aparece en textos muy antiguos de la tradición castellana, cuando la cultura oral todavía era hegemónica en las sociedades occidentales. Esta supervivencia posiblemente explique la extraordinaria verosimilitud y la riqueza verbal de las representaciones de lo femenino en el *Corbacho*, la *Celestina* o *Don Quijote*. En esos textos, escritos con la conciencia de que iban a ser leídos en voz alta a públicos analfabetos, no se buscaba distinguir entre conversación y charlatanería. El discurrir de las mujeres, que tuvieron un acceso tardío a las formas retóricas (ese conocimiento dependía de una educación de la que carecían) podía fácilmente convertirse en un chiste. La sólida credibilidad de aquellas voces femeninas escenificaba la perseverante misoginia de la literatura clásica: capturadas por un drama que no les pertenecía, se limitaban a prestar veracidad al argumento. La materia es bien conocida y persistente: parlotear, quejarse, enumerar lo pequeño, ventilar lo íntimo no pueden participar de los atributos del alma humana: son una desviación peligrosa, propia de seres inferiores, desprovistos de razón, etcétera. Si lo masculino era universal, también la manera de utilizar las palabras por parte de los hombres se convertía en modelo que debe regir todo acto verbal. Una conversación puramente fáctica, abundante y caótica, escapa de los parámetros lógicos que, según la concepción dominante, definen el mundo del lenguaje.

Cuando la escolarización masiva o el acceso de las mujeres a la educación superior establecieron una indiscutible semejanza entre aquellos hombres y mujeres que disfrutaban de igualdad de oportunidades, perdió vigencia la construcción cultural que aseguraba la *natural* inferioridad femenina. Ya no fue posible sostener que un destino de anormalidad o infantilismo se ocultaba entre sus palabras. Este igualitarismo de género (alcanzado en lo literario) se tradujo técnicamente en lo siguiente: las pláticas modernas de dueñas, doncellas, comadres o damas se omitieron, se desplegaron en diálogos indirectos o alcanzaron una identidad con la forma de hablar de los

hombres. La exploración de la psicología o de la conciencia femeninas en el gran ciclo de la novela realista y en la narrativa contemporánea excluyó la representación de lo coloquial, con algunas brillantes excepciones. Dentro de un anticipado naturalismo: los chillidos de algunos personajes de Jane Austen, mujeres que servían de contraste a la sensatez de las protagonistas austeanas; en la cumbre de la literatura de la conciencia: el monólogo de Molly Bloom, cierre del *Ulises*. Estos artificios marcan el límite de un territorio que, en realidad, quedó vacío. ¿Cómo representar los coloquios de las mujeres sin caer en la ridiculización o el escarnio? ¿Cómo hacerlo, además, cuando las convenciones retóricas, más perdurables que cualquier lectura de la realidad, habían impuesto desde antiguo que las voces femeninas hablaban desde la sinrazón? ¿Cómo, en definitiva, convocar la especificidad de una oralidad sin menoscabarla?

Las preguntas son pertinentes porque, como revela la tradición literaria y corrobora la experiencia social, las mujeres no utilizan el lenguaje del mismo modo que los hombres. Existe una zona común, indiferenciada, la que corresponde a la comunicación general, a la vida profesional, a la transmisión de saberes, a la educación, donde los dos sexos practican las mismas convenciones lingüísticas. Fuera de este campo –en el lenguaje de la amistad, de las confidencias, del diálogo amoroso– quedan descartadas las similitudes. No interesa dirimir aquí el origen de estas diferencias ni por supuesto enaltecerlas. Basta con proponer que la expresión femenina está mucho más cerca de las formas de la oralidad primaria[3], de las estrategias verbales que se utilizaron, antes de la escritura, para darle consistencia a la realidad. Las mujeres no abandonaron el horizonte del analfabetismo hasta prácticamente el siglo XX y casi el mismo límite tiene su incorporación masiva al trabajo fuera del hogar. Y es crucial comprender que ni los escasos nombres de mujeres cultas y estudiosas en diferentes lugares y en distintas épocas, ni el inmenso trabajo sin salario en la casa o en el campo, definen los procesos sociales masivos. Lo invisible o excepcional carece de jerarquía y no resulta útil para modificar un remoto lugar en la historia. La conciencia femenina se construyó en ese apartamiento de las cosas del mundo real que, lejanas o inalcanzables, podían nombrar aunque no poseer. Ese movimiento de apropiarse verbalmente de la realidad carece, a primera vista, de sentido. De hecho, es esta apariencia de inutilidad lo que

[3] *Walter Ong designa con el nombre de culturas de oralidad primaria a las que, en la antigüedad o en el presente no conocieron la escritura. Reserva el nombre de cultura de oralidad secundaria para la que rige actualmente el mundo contemporáneo, donde las nuevas tecnologías han impuesto modos de comunicación orales: teléfono, radio, TV.*

cimentó la interpretación histórica del *carácter* femenino. Una verborrea, redundante y copiosa, desprovista de objetivos prácticos, es un acto que por su esencial banalidad desmiente las nociones de cordura y consistencia que se atribuyen a los adultos o a los seres racionales. Como la oralidad de las mujeres no ha variado demasiado a lo largo de la historia (por eso nos conmueven las representaciones del *Corbacho* y de La *Celestina*) podemos preguntarnos qué fue escapándose a la canonización del discurso público omnipresentemente patriarcal. Si las mujeres (en la intimidad) no hablan para intercambiar datos referenciales o para modificar el mundo exterior, ¿para qué hablan?

V

No resulta una novedad ni menos aún un descubrimiento que los coloquios femeninos sirven para consolarse. Recordemos que la génesis de la asociación libre fue la «cura por la conversación» o «curación por la palabra»[4] como la bautizó Anna O. la paciente de Joseph Breuer, uno de los maestros de Sigmund Freud en el lento camino hacia el conocimiento de la psiquis. Lógicamente, la forma terapéutica que hoy conocemos como psicoanálisis no fue inventada por Berta Pappenheim, el nombre verdadero de Anna O. ni por Emmy von F. ni por las numerosas mujeres de las que se ocupó Freud. Las técnicas analíticas fueron resultado exclusivo de sus investigaciones, de su capacidad para percibir la importancia de lo que se le ofrecía. Y lo que se le ofrecía con insistencia, con la tenaz perseverancia de la histeria o de la angustia, eran palabras. Un ejemplo de ello se encuentra en la terapia de Emmy von F., nombre supuesto de la baronesa Fanny Moser. «Ya había reconocido que, por tediosos y repetitivos que fueran sus recitados, no ganaba nada interrumpiéndola; tenía que escuchar sus laboriosos relatos hasta el final, episodio tras episodio»[5]. Aunque Freud, cuando teorizó sobre lo femenino, convirtió estas experiencias en algo oscuro («¿Qué quiere la mujer? (*Was will das Weib*?)»[6]) tuvo la clarividencia de

[4] *Una versión del descubrimiento se refiere en* Freud, una vida de nuestro tiempo *de Peter Gay. «Breuer la visitaba a diario, por la noche, mientras ella se encontraba en un estado de autohipnosis provocada. La joven le relataba cuentos, triste, a veces encantadora, y (según ella y Breuer descubrieron juntos) esta conversación la aliviaba temporalmente de sus síntomas. De este modo, se inició una colaboración que hizo época entre una paciente dotada y su solícito médico. Anna O. encontró una expresión feliz para designar este procedimiento al que llamó «curación por la palabra» o «por la conversación»* (talking cure) *o, con humor, «limpieza de chimenea»* (chimney sweeping). *Barcelona, Paidós, 1989, p. 92. Otra versión en Ernest Jones,* Freud, *Barcelona, Salvat, 1987, vol. 1, p. 177.*

[5] *Peter Gay;* op cit, *p. 97.*

[6] *Peter Gay;* op cit, *p. 558.*

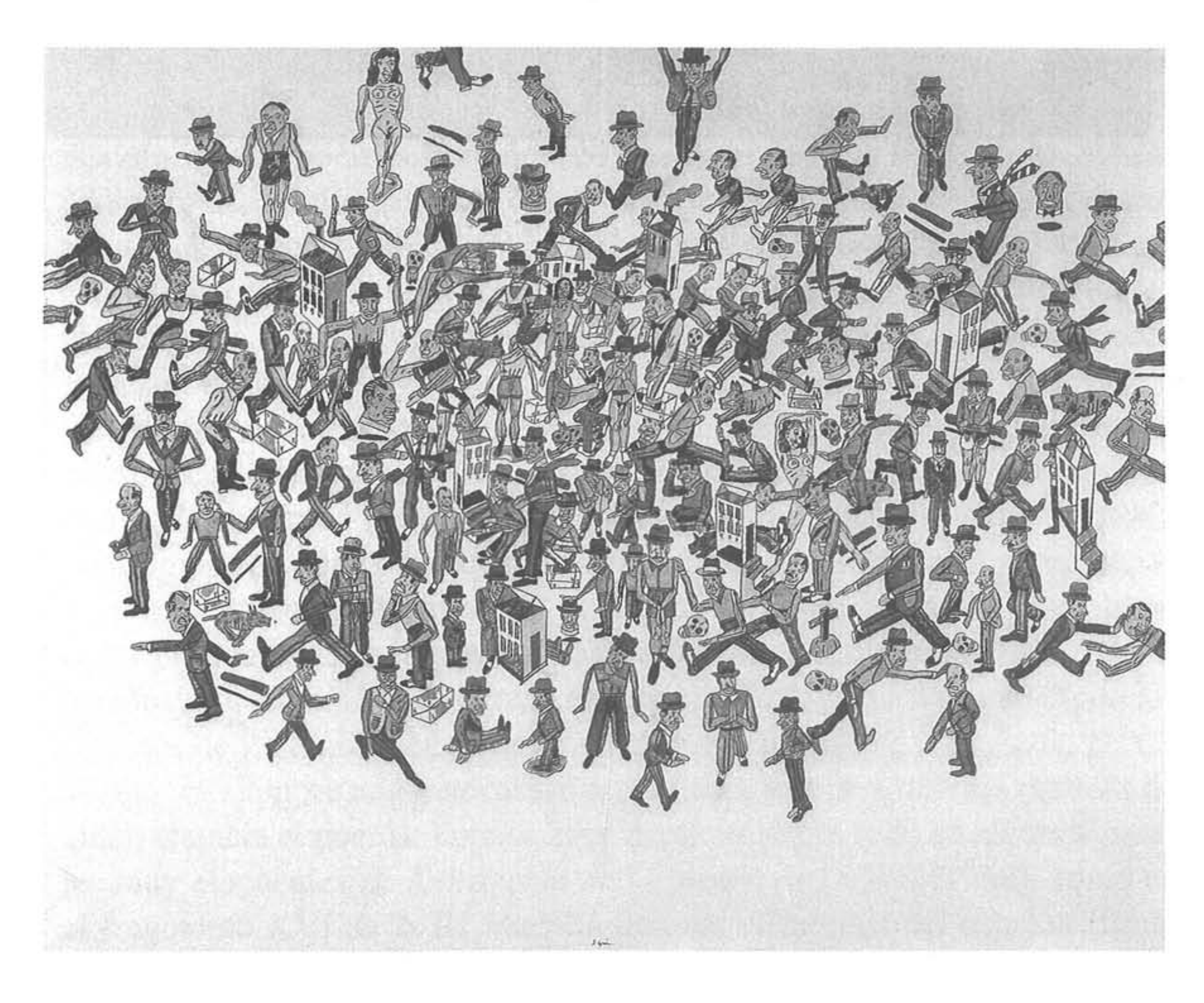
advertir que había algo singular en esos discursos. Ellas hablan y ese hablar es, casi siempre, su única realidad. Las charlas consoladoras suelen seguir meandros inexplicables para un observador exterior porque pueden comenzar y terminar en un punto muy cercano, casi idéntico, sin que el recorrido promueva cambios de ninguna clase en los interlocutores ni permita sacar conclusiones sobre nada. Pese a esto, la conversación puede tener cierto tipo de belleza: la que construye el oyente como rememoración de discursos semejantes, oídos en la infancia, cuando participaba de las veladas familiares presididas por las voces femeninas.

«Empecé a escribir una especie de voz en *off*. Podía recordar lo que ella (la tía Carmen) había estado diciendo veinte años antes y tomé nota de eso... Aunque su voz se suponía que iba a ocupar como máximo tres líneas de diálogo, siguió sin detenerse treinta páginas... No había manera de hacerla callar. Todo lo que decía era banal, pero no podía cortar mucho porque me parecía que la suma de banalidades le confería un sentido especial a lo que estaba diciendo»[7].

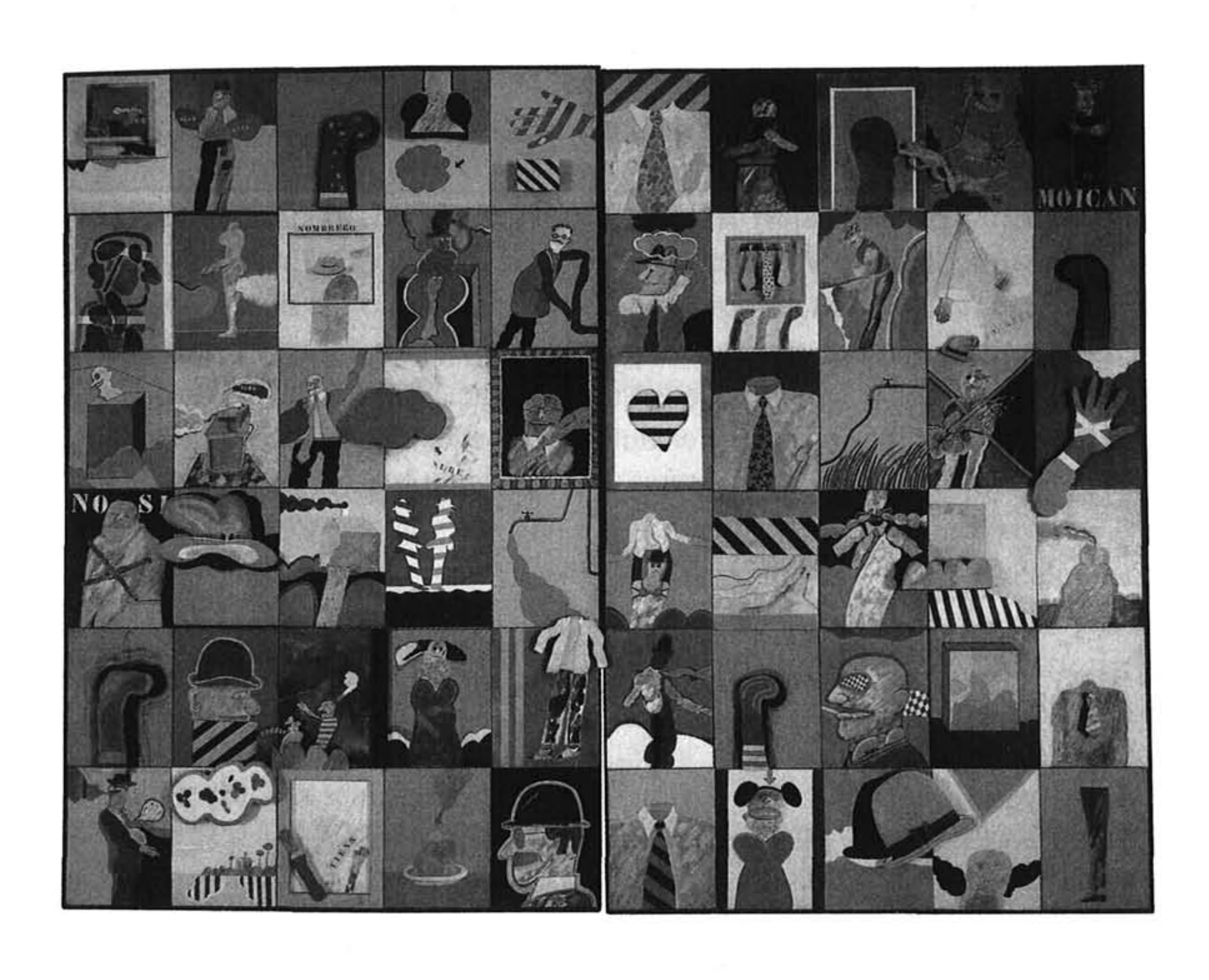
El placer estético de esta forma de hablar no procede de las frases que modulan la conversación; deriva de una escenografía verbal, confusa como todo recuerdo, donde las palabras valen tanto como los silencios, los espacios muertos, los murmullos. La fascinación adulta por actos irrelevantes sólo puede entenderse si esos hechos carecieron antes de un significado preciso o llegaron a tener una significación oscura, generalmente misteriosa. La abrumadora singularidad de Manuel Puig consistió en trabajar con los materiales que produjeron esa seducción y en comprender la continuidad que existía entre las escenografías verbales de las mujeres que lo rodearon (madre, tías, amigas) y los escenarios de la ficción. El pasaje entre un universo percibido como simulacro de la realidad y las arquitecturas ficticias que fue construyendo el cine tienen mucho en común. La identidad entre ambos mecanismos puede residir en algo que Alfred Hitchcock llamó *Mac Guffin:* una mera excusa que sirve para empezar o hacer avanzar el relato aunque, en sí mismo, no signifique nada. Ese vacío alrededor del cual se construye una historia repite la arquitectura de las conversaciones femeninas: carecen de «tema» pero pueden ser apasionadamente entretenidas. Manuel Puig, acusado de relatar banalidades, de desconocer el gran estilo o incluso cualquier estilo literario, parece bastante fiel a los dispositivos del mejor cine. Los relatos –el relato dentro del relato– y, en definitiva, las formas clásicas superlativas del arte de narrar alcanzan su máximo

[7] *Levine, Suzanne Jill,* op.cit. *p. 140.*

esplendor cuando se produce un desdoblamiento inesperado entre lo evidente y lo secreto. En la pantalla, lo visible, lo que muestran las imágenes puede ser desmentido por las palabras. En la escritura, un discurso irrelevante puede dar cobijo a una historia censurada, imprecisa, involuntaria. Las palabras transversales, huecas, repetidas, de los personajes de Puig (entre los que hay algunos hombres) se articulan en esta dualidad. El misterio, sin embargo, nunca logra ser descifrado. Como las buenas películas de género que admiten revisiones periódicas y entusiastas, las novelas de Puig sostienen los sortilegios de los melodramas: hablar, sufrir, rememorar son las pasiones más persistentes aunque, a veces, las envuelva la nada.



«Repetición», 1996, Acrylique et fusain sur toile, 185 x 230 cm.



«A Vous de Faire l'Histoire N.° 1», 1965-1968, Huile, acrylique, gouache sur bois, 138 x 212 cm.

La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*

Edgardo Dobry

I. Cautiva de la ciudadela interior

Lo primero que sorprende en la obra de Pizarnik es la completa ausencia de referencias externas: sus paisajes son mentales, abstractos, no remiten más que a la fantasía de Pizarnik, a su mundo interior, a sus visiones oníricas. Sabemos, por ejemplo, que en la década de 1960 vivió varios años en París; pero en vano buscaremos en su poesía algún indicio de esa estadía, el nombre de una calle o de un museo, la mesa de algún bar del Boulevard Saint Germain que visitaba, el intercambio de miradas en el Café de Flore con Georges Bataille o Simone de Beauvoir que su diario registra. No existe nada de eso; sus poemas parisinos no están marcados por nada distinto de sus poemas porteños. Si acaso, el indicio viene dado por las dedicatorias, a Julio Cortázar o a André Pieyre de Mandiargues, escritores a los que frecuentó mientras vivió en París. Pizarnik no parece haber encontrado en el mundo ningún objeto más fascinante que Pizarnik o, mejor dicho, que las diversas representaciones de Alejandra que aparecen en sus poemas.

Uno de los «descubridores» de Isidore Ducasse, Rémy de Gourmont, escribió en 1891 acerca de *Los cantos de Maldoror*: «Lautréamont no ve en el mundo otra cosa que él y Dios –y Dios le repugna» (*et Dieu le gène*). Podríamos decir que Pizarnik sólo ve en el mundo a Alejandra y a su muerte, y esa muerte no le repugna; al contrario, le atrae mucho, entre otras cosas porque es la suya propia, porque forma parte de su mundo y de su personaje poético. Esta presencia excluyente de Alejandra acapara toda los recursos de Pizarnik; por ejemplo, la manera en que usa la segunda persona, que es siempre una invocación a sí misma, nunca a un «tú» distinto de quien enuncia el poema. Esto se hace explícito sobre todo en algunos pasajes muy elocuentes de *Extracción de la piedra de locura* (1968), como en el fragmento XVI de la III sección, titulada «Caminos del espejo» (título en el que, por otra parte, la referencia a Narciso –en la que después nos detendremos– es evidente):

> «Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma».

Se oye aquí la evocación de los versos finales de uno de los sonetos más conocidos de Quevedo, el «Salmo XVII», que empieza: «Miré los muros de la patria mía/ si un tiempo fuertes ya desmoronados...» y termina: «Y no hallé cosa en que poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte». Donde Quevedo ve los muros de la patria, Alejandra ve su propia ciudadela interior, ve ese sí misma que es también un recuerdo de la muerte, una premonición de la propia muerte.

En el fragmento anterior al que hemos citado, el XV de «Caminos del espejo», escribe:

> «Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento».

Aquí se condensan buena parte de las claves poéticas de Pizarnik. «Delicia de perderse en la imagen presentida»: todo el surrealismo cabe en esta fórmula. Y deja ver, de paso, cómo el surrealismo fue un aflojamiento del simbolismo, un simbolismo ya un poco a la ligera, puesto que Rimbaud y Mallarmé cultivaron mucho la «imagen presentida», pero no se permitieron la «delicia» de «perderse» en ella sin la condición de darle un rigor formal y semántico que el surrealismo, con su culto exacerbado y excluyente por todo lo que pusiera de manifiesto la sensibilidad del poeta, disipó por completo. Sin embargo, los poemas de Pizarnik buscan una precisión que, en lo formal, la alejan del surrealismo; es decir, el imaginario, el substrato, las lecturas son surrealistas, pero la construcción del poema ya no lo es. Esto se debe en buena parte a la brevedad, a la concentración de sus textos; como señala César Aira, en Pizarnik «faltó siempre el impulso narrativo que caracterizó a otros surrealistas argentinos, como Orozco o Molina»[1], más cercanos al dogma de la escritura automática.

«Delicia de perderse en la imagen presentida» podría ser, además, la divisa de Narciso, para quien la «imagen presentida» es reflejo de su rostro, y el perderse en ella es al principio delicia y al final la muerte. Por eso en la segunda frase se lee: «Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy». Quien dice «yo» aquí es distinta de «quien soy», debe ir en su busca, y esa diferencia es la muerte; es decir lo que tacha el signo igual

[1] *César Aira,* Alejandra Pizarnik. *Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 19.*

entre «yo» y «quien soy» es esa muerte futura que, por una inversión que influye en toda la lectura de su obra, es puesta en el origen. Donde se ve también que la originalidad de Pizarnik no deriva de artificios complejos sino por el contrario de la sencillez extrema de sus operaciones retóricas, como ésta en la que ataca la identificación más básica y elemental de la unidad psicológica y sintáctica.

Resuena también en este pasaje el famoso «Je est un autre» de Rimbaud. Pero Rimbaud disloca la gramática, poniendo al pronombre en primera persona un verbo en tercera, dándole a ese yo un tratamiento de objeto, de cosa distinta a mí mismo a la que puedo referirme desde fuera. Mientras que Pizarnik da un paso más atrás, restaura la legalidad gramática pero sólo para poner en duda su correspondencia con la realidad de ese sujeto que, para ser quien es, debe ir en busca de sí mismo. Verdaderamente el «yo» que Pizarnik crea en sus poemas es el que se levanta de su cadáver, es una creación anunciada y al mismo tiempo *post-mortem*, es la poeta muerta que, a través de la lectura de sus poemas, mira hacia atrás y se reconstruye. «Yo fui en busca de quien soy»: puesto que en el mundo de Pizarnik no existe otra cosa que la poeta, el sí misma, no hay nada más de lo que ir en busca, pero esta búsqueda no puede ser sencilla: sólo se puede hacer mediante un rodeo que incluye la muerte (y, como es lógico, la muerte sólo sucede en el futuro). La muerte participa de la escritura de Pizarnik, en el sentido que Barthes le da a este término; es decir como algo deliberado, estratégico, algo que no tiene que ver con el estilo sino con el proyecto, con lo que Barthes llama «la moral de la forma».

Volvamos a la lectura del fragmento: «Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento». En un movimiento muy típico de Pizarnik –nuevamente, de una retórica inesperada no por su sofisticación sino por su extrema sencillez–, esta frase reduplica la anterior, repite la información que ya contenía la anterior, la de ir en busca del sí misma. Si en el mundo sólo existo yo, no puedo ser peregrino más que de mí mismo. Pero, al mismo tiempo, convierto ese mí mismo en algo extraño, lo sustraigo otra vez a toda posible identidad consigo mismo; es el desdoblamiento romántico del sujeto en una parte diurna secretamente dominada por la parte nocturna, invisible y poderosa, y de la que se debe ir en busca para conjurar su peligro (o para entregarse a su delirio), porque no puede resistirse al atractivo que ella ejerce. Este desdoblamiento entre una persona civil que vive en comunidad con los demás y una suerte de doctor Hyde, que es la que escribe, fue por otra parte una figura muy presente en la literatura argentina de mediados del siglo XX. Por ejemplo en «Borges y yo» (en *El hacedor*, 1960): «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosa (...) yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica». O en Rober-

to Juarroz, poeta cercano a Pizarnik, quien escribe por esos mismos años: «El otro que lleva mi nombre/ ha comenzado a desconocerme./ Se despierta donde yo me duermo,/ me duplica la persuasión de estar ausente...»

El peregrinaje es el tránsito por tierras desconocidas; de hecho la raíz *peregre* significa «en el extranjero». En este caso se trata de un reino extraño pero interior, el paisaje del sueño; el peregrinaje sólo conduce al sueño de la que duerme en el país al viento. Y puesto que todo peregrinaje lleva además a un sitio sagrado, el sueño del poeta adquiere una entidad cuasi divina, cosa que cierra el círculo de una sensibilidad netamente romántica y surrealista.

II. Surrealismo y condensación

Sin embargo, Pizarnik parece ser consciente del agotamiento de los métodos del surrealismo. Se queda con su imaginería, con su ideología poética, pero renuncia a los largos desarrollos, a las digresiones documentales del discurrir onírico de los surrealistas. Una de las cosas más evidentes en su poesía es precisamente esa contención, esa condensación de estilo, de la que acaso no es ajena su incertidumbre acerca del manejo pleno de la lengua, de su plena posesión. Es una posibilidad a tener en cuenta en una poeta que pasó su infancia en una casa en la que apenas se escuchaba el castellano –sus padres, que llegaron a Argentina dos años antes de su nacimiento, hablaban yiddish entre ellos– y que hasta su adolescencia dividía su tiempo entre la escuela normalista y las instituciones que nucleaban a la comunidad judía de Avellaneda, en las que también se hablaba yiddish. La contención, en todo caso, inclina a Pizarnik hacia formas simbólicas muy depuradas o –mejor dicho– la mueven a una preocupación formal de la que prácticamente carecieron los surrealistas. Basta comparar un sueño de Pizarnik con uno de Olga Orozco: frente a la larga letanía de ésta, que sólo acaba cuando la idea se agota por completo, la concentración extrema de Pizarnik, siempre anclada en unos pocos conceptos, es un catálogo de imágenes muy limitado y unas operaciones retóricas básicas, que tienden a repetir, a explicar sin expandir. Veamos, por ejemplo, uno de sus poemas más conocidos, «Vértigos o contemplación de algo que termina», también de *Extracción de la piedra de locura*:

> Esta lila se deshoja.
> Desde sí misma cae
> y oculta su antigua sombra.
> He de morir de cosas así.

La primera tentación es asociar este breve poema al jaiku, forma japonesa que fue adaptada por primera vez al castellano por el mexicano José Juan Tablada en *Un día...* (1919), y que luego fue cultivada por Octavio Paz, a quien Pizarnik frecuentó en sus años parisinos (recordemos que *Árbol de Diana*, el libro anterior a *Extracción...* tiene prólogo de Paz). Pero lo que impide que este poemita sea un jaiku es el cuarto verso, no tanto porque el jaiku sólo tiene tres sino porque aparece allí la primera persona y la idea, completamente ajena a ese género, de destino trágico. Podría decirse en cambio que cada verso de este breve poema juega el papel de la estrofa de un soneto: el primero pone en escena un objeto, el segundo le da una función, el tercero cierra su aventura y el cuarto crea el símil, la metáfora por la cual el objeto es sustraído al mundo y convertido en abstracción, en alegoría de otra cosa, de una enseñanza moral. En el caso de Pizarnik, esa alegoría alude a la propia muerte de la voz que la enuncia. Pero fijémonos que no dice «moriré» o «voy a morirme de cosas así», sino «he de morir», lo cual le confiere un sentido de fatalidad, aunque quizás no exenta de cierta hesitación, como si se preguntara sobre el valor de esa misma sentencia. Nadie que hubiera querido imitar a Breton o a Eluard hubiera podido condensar de tal modo una imagen. Y precisamente la intensidad, la capacidad de conmover al lector de estos cuatro versos vienen de su extrema condensación, como si al leerlos sintiéramos que cada línea está impulsada por la fuerza de todo lo que no nombra, de todo lo que debió quedar fuera para que el verso saliera impulsado hacia nosotros con un resorte comprimido y soltado de golpe.

III. El sueño clásico y el sueño romántico

Al hablar del sueño de una poeta americana es difícil no acordarse de uno de los poemas más conocidos de Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695), el «Sueño», también conocido como «Primero sueño», publicado en 1692:

> ...así, pues, de profundo
> sueño dulce los miembros ocupados,
> quedaron los sentidos
> del que ejercicio tienen ordinario
> –trabajo, en fin, pero trabajo amado,
> si hay amable trabajo–,
> si privados no, al menos suspendidos,

y cediendo al *retrato del contrario*
de la vida que –lentamente armado–
cobarde embiste y vence perezoso
con armas soñolientas... (vv. 166-176)

«El contrario de la vida» es aquí la muerte, y su «retrato» es el sueño. También en Pizarnik sueño y muerte son hermanos; por ejemplo en «Extracción de la piedra de locura» se incluye un texto titulado «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos»:

> «Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama. Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río de la muerte que me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría».

Y más abajo: «Hablo del lugar donde se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas».

Aquí vemos la diferencia entre un sueño clásico y un sueño romántico: en Sor Juana el sueño, la muerte son cifras metafísicas, de apetencia mística: remiten a un orden simbólico y moral que viene de Séneca, de Estacio y de la tradición hermética medieval; forman parte de un sistema de representación que es del todo ajena a las amenazas de los fantasmas de la psique. En Pizarnik el sueño es vía de acceso al sí mismo y la dislocación de la identidad del sí mismo, y los símbolos que aparecen en él no son sistemáticos, se reinventan y resignifican cada vez, son fulguraciones del autoconocimiento, de la interrogación de la parte diurna sobre la nocturna. Lautréamont escribe, en el Canto I de *Maldoror*, estrofa 9: «Muchas veces me he preguntado si será más fácil de reconocer la profundidad del océano que la profundidad del corazón humano». Esto es fundante de la sensibilidad surrealista: cada uno de nosotros posee un mundo interior de una profundidad y de una vastedad tan enorme que no le alcanzará su propia existencia para sondearlo: ¿para qué preocuparse entonces por el mundo exterior? ¿Y cómo no prestar atención a los sueños, que son al mismo tiempo la manifestación y la vía de acceso a esas profundidades abisales del corazón humano? Con *La interpretación de los sueños* (1899), en el umbral del siglo XX, Freud había dado definitiva entidad a la vida onírica como modo privilegiado de acceso al reino interior, que sólo se manifiesta cuando la censura de la vigilia, de la conciencia, se relaja. Por eso la simbología de

los sueños como llave para acceder al reino interior de la subjetividad es una de las constantes del surrealismo, que agotó el vasto catálogo de las imágenes oníricas.

Para el poeta clásico, lo importante no es el sujeto que sueña sino el sistema ordenado de símbolos que el sueño representa. Para el poeta moderno el sueño sólo puede ser de un sujeto específico, él mismo, y la importancia del sueño radica precisamente en revelar esa subjetividad. En su escritura, el poeta clásico no necesitaba recortar un espacio de diferenciación con respecto a su comunidad. El poeta moderno, en cambio, es siempre un *raro*. El romanticismo rompió con la correlación entre Belleza, Bien y Verdad, que eran sagrados para el poeta clásico. Para Novalis, para Rousseau, el poeta de genio es ya una figura anormal, y de allí al malditismo de Verlaine y Rimbaud hay sólo un paso. Esa es la estirpe de Pizarnik: la del poeta que está solo en la comunidad de gente normal que la rodea. Lo propio de ella, en todo caso, es una cierta inseguridad en su condición de poeta –en su dominio completo de la lengua–, que parece impulsarla a invertir el proceso: ser primero maldita para ser, después, poeta. Esta estrategia se manifiesta también en la relación de Pizarnik con la muerte, en esos cadáveres de niña en los que ella junta dos de sus identificaciones fundamentales, la niña y la muerta. Un cesto lleno de cadáveres de niñas es una visión netamente heredera de Lautréamont. Con la diferencia de que en Lautréamont, que murió de muerte natural a los 24 años, las salvajadas de que están llenos los *Cantos* no se interpretan como premonitorios enunciados de un suicida. En cambio en la lectura de Pizarnik siempre se revierte sobre tales imágenes una cifra de su destino trágico.

IV. Escritura de la muerte

Hay en Pizarnik una gestualidad de arlequín, una pantomima de la desesperación que se extiende hasta el acto del suicidio y crea así, *a posteriori*, el acento dramático de su poesía. Fijémonos en el texto que hemos citado antes, «El sueño de la muerte»: «Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría». Vemos aquí, en la última frase, dos operaciones muy características de Pizarnik: por un lado la reduplicación, puesto que «desolado» como adjetivo de «desgarrada» es como elevar al cuadrado el desgarramiento; por otro lado, la inversión: puesto que lo lógico en un cuadro tan patético sería escuchar un canto muy triste, en cambio ella escribe «la más pura alegría». Se encuentra aquí, como en tantos otros pasajes de su obra, una retó-

rica de la desesperación, una representación del desgarro característico del poeta moderno, que tiene resonancias de Lautréamont y de Rimbaud, y que no necesariamente debiéramos confundir con la desesperación de la persona civil Alejandra Pizarnik. Por ejemplo, Lautréamont, en el primer canto de *Maldoror*, en una de sus geniales atrocidades, escribe: «Quise reír como los demás, pero esa extraña imitación era imposible. Empuñé una navaja cuya hoja tenía un filo acerado y la hundí en la carne en el lugar donde los labios se unen. Creí por un momento alcanzar mi propósito. ¡Miré en un espejo la boca maltratada por mi propia voluntad! ¡Era un error! La sangre que manaba con abundancia de las dos heridas no dejaba distinguir además si ésa era la verdadera risa de los otros». Está aquí el gesto un poco payasesco, subrayado por nítidas operaciones retóricas, de la desesperación como resultado de la dificultad o la imposibilidad de ser como los demás (el orgullo y al mismo tiempo la desolación de ser distinto), y la presencia, para certificarlo, del espejo de Narciso, testigo de que el poeta, al querer ser como los demás, no hace sino aumentar su patética rareza.

Ahora bien, el hecho es que Lautréamont nunca llegó a rasgarse la comisura de los labios con una navaja, mientras que Pizarnik ejecutó esa muerte que sus poemas largamente anunciaban. El suicidio volcó sobre su poesía un *pathos* aplastante y definitivo, y se tiende a leer a Pizarnik como documentación de un caso de psicopatología suicida impulsada por la incomprensión de su medio. De algún modo, el suicidio de un poeta es un acto que pervierte la percepción cronológica de su personaje poético: pone la muerte en el origen, como hecho fundante, y deriva toda la escritura de ese gesto fatal. El suicidio de un poeta genera en el lector un raro sentimiento de culpa, como si éste, por el mero hecho de poder sentarse cómodamente en el sofá a leer esos poemas, compartiera la responsabilidad de esa muerte, en la senda de Artaud cuando ponía a Van Gogh como un «suicidado por la sociedad». Es como un acta de acusación cuyos poderosos efectos no pueden dejar de actuar en el momento de la lectura. Así como la aventura africana de Rimbaud es la clave en la que a veces se ha leído su poesía, como si ésta fuera una premonición, un aviso de aquélla, el suicidio se interpreta como el polo, el fenómeno a que tiende toda la obra de Pizarnik. Tendemos a ver en ella a Flaubert y a Emma Bovary al mismo tiempo, a Lautréamont y a Maldoror. Pero la Alejandra que escucha en el poema el llamado de la muerte no es –no es siempre, al menos– la Flora Pizarnik persona civil que se dio muerte en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1972, a sus 36 años. Alejandra es un personaje hecho de palabras, sin edad fija, y su poesía no es esa larga «carta al juez» que a veces se tiende a ver en ella.

V. La lectura de la muerte

El título de este poema en prosa: «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos». ¿Por qué esta «o», como si el sueño de la muerte fuera equivalente al lugar de los cuerpos poéticos? ¿No se trata acaso de una cierta tensión entre Alejandra y Pizarnik, entre la poeta que escribe y el personaje poético cuyo anhelo es que la persona del poeta desaparezca para ocupar él mismo, es decir «el cuerpo poético», toda la extensión de la escena, una escena en la que ya no hay tiempo, puesto que se ubica después de la muerte? El suicidio relaja esa tensión y convierte a ambas en «la pequeña difunta». Pero la lectura debe encargarse de resucitar la tensión, para recuperar un espesor que la mera «desesperación» aplana y despoja de interés. La lectura debe ahora rescatar la poesía del culto a la poeta desgarrada y quejumbrosa, mártir de su propia melancolía.

Cristina Piña empieza su biografía (1991), por lo demás excelente: «Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un mismo *desamparo*». Esta frase al frente de una biografía implica desde ya, a través de su apariencia ingenua, una declaración de principios; vamos a leer la biografía de una poeta que, puesto que se suicidó, tiene que haber vivido en el desamparo y en el desgarro. Pero el desarrollo del libro se encargará de desmentirlo, mostrando cómo Pizarnik fue un personaje central de la vida literaria porteña de los sesenta, abundante en fiestas, banquetes, reuniones. De hecho, esta primera página de Piña, antes de dar prácticamente ningún dato sobre su biografiada, se cierra de este modo: «Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un idéntico destino puntual». Donde por supuesto el punto, el *punctum* hacia el que todo va dirigido, es la muerte voluntaria: «El destino eran cincuenta pastillas de Seconal sódico...»[2]. Aquí se ve un ejemplo de la lectura sin relieve a la que se abocó la poesía de Pizarnik, siguiendo al pie de la letra la propia estrategia de la poeta: invertir el vector de la cronología y colocar la muerte en el origen. Una lectora mucho más perspicaz, Tamara Kamenzain, comprende la estrategia cuando escribe: «La precocidad de [la] vocación poética [de Pizarnik] consistió en desplegar el poema como un relato post-mortem», pero después la fuerza del mito de la suicida la arrastra también: tras comparar a Pizarnik con Oliverio Girondo en lo que denomina «el yo perdido» concluye: «Pero mientras la resignación girondina es una comedia, *el*

[2] *Cristina Piña,* Alejandra Pizarnik, *Colección «Mujeres argentinas», Buenos Aires, Planeta, 1991, p. 17-19.*

desamparo de la voz femenina no puede más que presentarse como un juego trágico»[3]. Decir que la muerte forma parte de la escritura es referirse a un gesto solidario del martirologio del artista contemporáneo, de aquel que, siendo un raro, un a-normal, no encuentra un lugar en la sociedad de los vivos y acaso pueda buscarlo en la de los muertos, cambiando el cuerpo humano por el cuerpo postrero de los libros; por eso «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos».

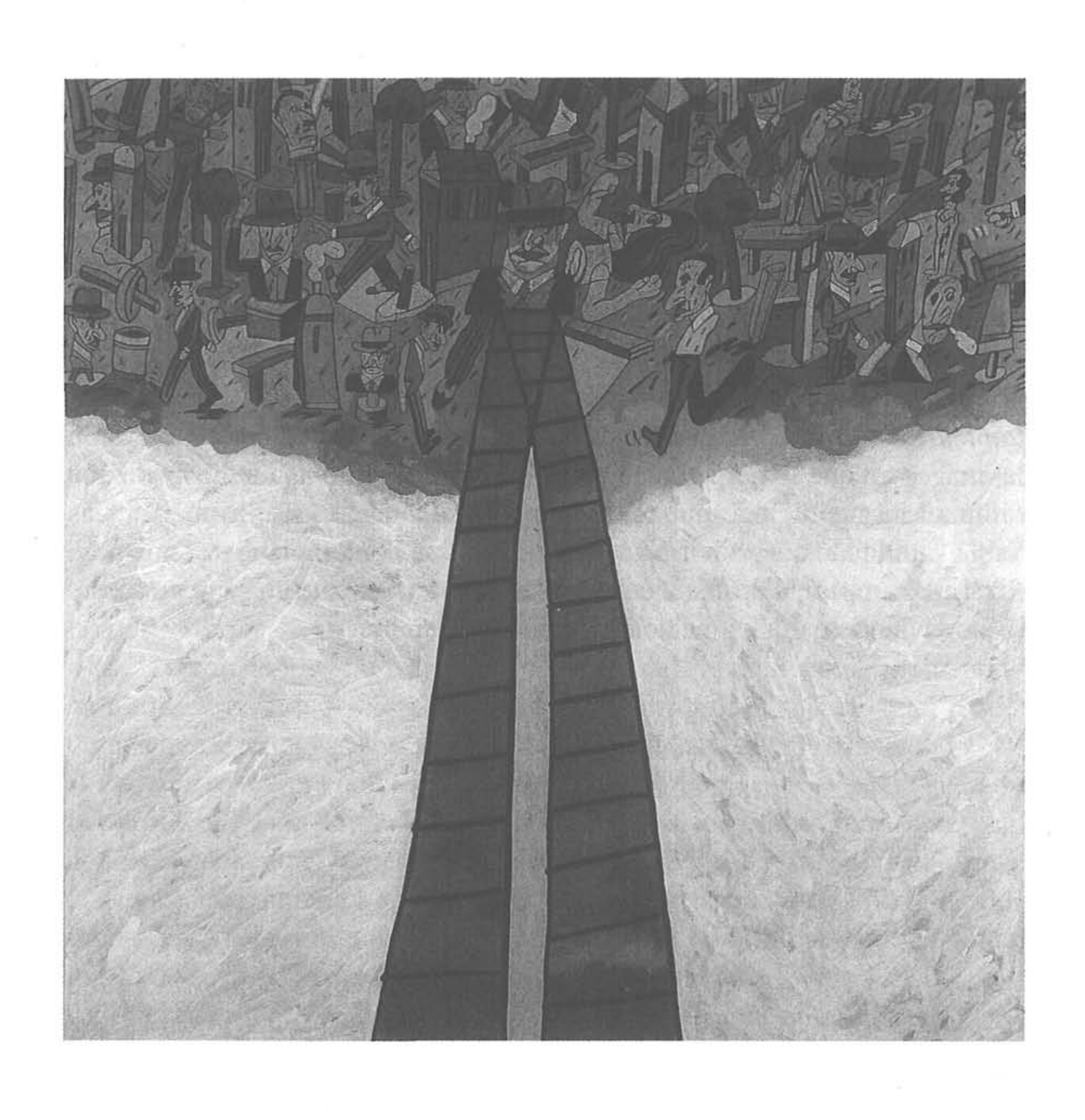
VI. Hipertrofia del sí misma

Si en el mundo de Pizarnik sólo existen Pizarnik y la Muerte, es natural que se preste una atención profunda, minuciosa, a cada estado de la sensibilidad, de esa única fuente de la que mana toda materia poética. En ella el mundo exterior apenas es un reflejo en la subjetividad a través de los sentidos. También en esto Pizarnik es heredera del romanticismo, incluyendo su última gran fulguración en la literatura europea, el surrealismo; recordemos que Breton escribe en el primer *Manifiesto del surrealismo* (1924), sin apartarse de su característica cursilería: «Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir». Una tensión y una atención tan fuertes derivan con frecuencia en el traspaso de los atributos de un sentido al otro. Por eso la sinestesia es uno de los recursos frecuentes en la poesía de Pizarnik: «Mi infancia y su perfume a pájaro acariciado», «este lila caliente», «la que murió de su vestido azul está cantando», «aire tatuado», «voz petrificada», «La luz del viento entre los pinos», «la música emite colores ingenuos», «veo la melodía», «el soplo de la luz en mis huesos». Es casi innecesario recordar que la rotunda formulación de este recurso viene de un soneto de Rimbaud: «A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,/ algún día diré vuestro origen secreto». Y en *Una temporada en el infierno* extiende el sesgo esotérico a las consonantes: «¡Inventé el color de las vocales! –A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde–. Ajusté la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me enorgullecí de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos». En una famosa carta a Demeny, además, Rimbaud advertía: «El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos».

Entonces la poesía se vuelve el asunto fundamental del poema, y como el sujeto de la poesía es el poeta, éste pasa a ocupar el centro de la escena.

[3] *Tamara Kamenzain, «La niña extraviada en Pizarnik», en* La edad de la poesía, *Rosario Beatriz Viterbo, pp. 19-21.*

La relación entre esta exacerbada atención a la propia sensibilidad y el onirismo no es causal: Narciso y narcosis son palabras derivadas de una misma raíz etimológica. Narciso está narcotizado por su propia belleza, por su reflejo, igual que el poeta moderno está alucinado ante su capacidad de reflejar en el papel su reino interior, su corazón profundo como un océano. En «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos» leemos: «Junto al río la muerte me llama». No debemos ver aquí el río de Heráclito, es decir el curso del tiempo, sino el río de Narciso, es decir esos «Caminos del espejo», como se titula otra sección del mismo libro, *Extracción de la piedra de locura.* No el devenir de las aguas que corren sino la fijeza de la imagen en que se perpetúa el poeta. De Narciso, hijo de un dios y de una ninfa, el insensible del mundo, el que sólo se amaba a sí mismo, Tiresias había vaticinado que «viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo». Pizarnik cumplió la profecía contemplándose largamente en su poema, que sigue viviendo en la enunciación perpetua de su muerte.



«La gran escalera», 7-3-84, 200 x 200 cm.s

Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina

María Teresa Gramuglio

Juan L. Ortiz es todavía, aun para buenos lectores de literatura hispanoamericana, un secreto. El relativo desconocimiento que rodea a su figura justifica un comienzo convencional: brindar algunos datos sobre la vida del autor. Con la certeza, además, de que en este caso los datos resultan pertinentes para la comprensión de la obra.

El mapa

Ortiz nació en 1896 en Puerto Ruiz, un pueblo de la provincia de Entre Ríos, donde pasó los primeros años de su infancia. Vivió luego en Villaguay, y desde los diez años en Gualeguay. En 1942 se estableció en Paraná y allí murió en 1978. Estas referencias introducen un punto de partida sustancial: el mapa de Ortiz. Y aquí la palabra mapa debe entenderse en el sentido que le asigna Franco Moretti: no como metáfora sino como instrumento de comprensión.

En primer lugar, el mapa geográfico. Salvo una breve permanencia en Buenos Aires entre 1913 y 1915 –que incluyó un viaje de ida y vuelta a Marsella en un barco de carga– y un viaje de dos meses a China y Rusia en 1957, la vida de Ortiz transcurrió en la provincia de Entre Ríos, a la orilla de los grandes ríos del litoral fluvial argentino. El mapa revela una topografía que será decisiva para la materia poética privilegiada de sus poemas, el paisaje, con el río como uno de los motivos centrales, junto con una «geografía humana» atenta a las vidas precarias de los oscuros habitantes del lugar. Esa topografía será también decisiva para la configuración formal de su poesía porque, como han señalado varios críticos, en ella el río funciona como figura que, con sus ramificaciones, rige la creciente complejización de la sintaxis y la espacialización de los poemas en su organización visual, proyectando la proliferación y las irregularidades de los cursos de agua en la distribución de los versos sobre la página. Estos procedimientos se fueron desplegando poco a poco en sus libros, hasta

alcanzar una culminación extraordinaria en el último, *La orilla que se abisma*. Unas pocas líneas le permiten captar, en el estilo siempre delicado y dubitativo de Ortiz, el grado de autoconciencia de esas elecciones:

> Me has sorprendido, diciéndome, amigo,
> que «mi poesía»
> debe de parecerse al río que no terminaré nunca, nunca de decir...

El mapa es, además, lingüístico. Los poemas de Ortiz prodigan la toponimia de pueblos y cursos de agua del litoral: Gualeguay, Villaguay, Ubajay. Los nombres de los animales y sobre todo de los árboles y de las flores: el jacarandá, el aguaribay, el lapacho, el sauce, el espinillo, las viborinas, las rosas, los junquillos. En ese despliegue léxico se reconoce la huella de palabras de origen indígena y de las sonoridades del guaraní, reforzadas con inflexiones de la dicción o de la prosodia (acentos agudos, ascenso del tono en los finales interrogativos) que sugieren una cierta melodía subyacente propia del sustrato lingüístico de la zona. La sugieren: no la miman o imitan a la manera de los escritores costumbristas. Porque nada de todo esto, ni el paisaje ni las particularidades toponímicas y prosódicas, cae jamás en las tentaciones del pintoresquismo regional.

Y por último, un mapa literario, que debe ser pensado en relación con la muy centralizada «geografía cultural» de la Argentina. Ortiz pasó su vida y publicó sus libros –en modestas ediciones de autor, cuyo formato y tipografía vigilaba celosamente– fuera de Buenos Aires y fuera de los circuitos visibles de consagración editorial e institucional. Esta colocación, que se podría llamar lateral, generó una especie de paradoja. Por un lado, la escasa visibilidad de la obra, tanto para el público lector como para la crítica especializada, una situación que ha registrado con agudeza Martín Prieto al escrutar el modo como esa obra ha sido incluida en las historias de la literatura y de la poesía argentina: nunca ignorada, pero siempre presentada en un lugar aparte, por fuera de los movimientos o generaciones poéticas, en un aislamiento resistente a las clasificaciones, la dificultad para ubicarla dice mucho también de la diferencia, o la autonomía con respecto a las tendencias que fueron dominantes en la larga trayectoria del autor. Por el otro, ese mismo aislamiento voluntario le confirió a Ortiz un «aura» especial, otra forma de visibilidad, muy diferente de la convencional, que no es infrecuente en la vida literaria de la modernidad: autor de culto, poeta para poetas, maestro secreto de escritores que hacen o hicieron de esa elección de autonomía irreductible una lección ética y estética. Tal como señaló Adolfo Prieto en su *Diccionario de la literatura argentina*, poetas como

Carlos Mastronardi, Alfredo Veiravé, Hugo Gola, Hugo Padeletti, Marilyn Contardi y otros han reconocido explícitamente el magisterio de Ortiz. Y Martín Prieto, a su vez, mostró la huella de ese magisterio en la obra de Juan José Saer.

Series

En el transcurso de una vida en la que, al parecer, hubo pocos acontecimientos exteriores llamativos, destacan algunos episodios relacionados con la política: la adhesión de Ortiz a unos levantamientos provinciales de los radicales en 1912; su probable acercamiento a movimientos y publicaciones anarquistas en la década de 1910; su apoyo explícito a la Revolución Rusa en 1917, que se continuó en una adhesión al comunismo de la que nunca renegó. Esta es la veta de lo que no sería abusivo llamar el compromiso político de Ortiz; pues aunque no llegó a la militancia sistemática, esa veta se revela como una presencia sostenida en sus poemas. Muchos de ellos, como se verá más adelante, no solamente tematizan ese compromiso, sino que lo inscriben en su estructura, imprimiendo ciertos movimientos binarios o ternarios muy característicos a la construcción. Y sin duda el comunismo, más como utopía redentora que como ideario político, resultó decisivo también para su poética: brevemente, para la particular elaboración que realizó de algunos rasgos del simbolismo, otorgando una dimensión política a las frecuentes visiones de fusión con la naturaleza, o de comunión futura de los hombres entre sí. A esa veta subterránea aluden, entre otros, estos versos del poema autobiográfico «Gualeguay» (de *La brisa profunda*):

> Y el pensamiento de un Maeterlinck encontrado allí como el espíritu oportuno...
>
> Maeterlinck y Tolstoy y Barret, por otro lado, para encender aún más la fe social de la mano hacía tiempo con la órfica hacia la misma y nueva «Edad de Oro»...

Lectores apasionados de Ortiz, como Hugo Gola y Juan José Saer, han subrayado siempre las proyecciones éticas de esta relación indisociable entre «vida y poesía». Es por esa razón que las experiencias biográficas, que Ortiz convertía en materia poética, resultan cruciales para descifrar muchas de las alusiones herméticas de sus poemas. Se las puede encontrar, dispersas, a lo largo de los libros. Y predominan decididamente en la mag-

nífica trilogía que forma una verdadera serie autobiográfica en el interior de la obra: «La casa de los pájaros» (de *El álamo y el viento*, 1947); «Villaguay» (*La mano infinita*, 1951); «Gualeguay» (*La brisa profunda*, 1954). Así, los materiales de la biografía no serían, en rigor, meramente anecdóticos. Porque trabajando con ellos, Ortiz realiza uno de los desvíos de las convenciones de la lírica más llamativos de sus poemas: la fusión de lírica con autobiografía, y por lo tanto, con cierta forma de narratividad. Esta inflexión no es novedosa, ya que reconoce antecedentes ilustres en la tradición occidental –como, para dar uno de los ejemplos más conocidos, el *Preludio* de Wordsworth. Pero se realiza a través de procedimientos muy particulares, que introducen a su vez un desvío en las convenciones autobiográficas. Pues la poesía de Ortiz trabaja contra las concepciones del «yo» que suponen la escisión entre sujeto y objeto, y contra las separaciones temporales y existenciales entre el yo que vivió y el yo que escribe; se niega a la construcción de un sujeto poético poderoso o heroico, y sólo recoge de la tradición romántica la fusión o comunión de ese sujeto con los mundos de la naturaleza y de todas las criaturas, por humildes y despojadas que sean. Con estas particularidades tal vez habría que conectar lo que Saer llamó «una especie de compasión cósmica, que lo inducía a considerar todo lo viviente como digno de amistad, de consuelo y de cuidado»[1]. Por estas vías, por esta peculiar incorporación de la materia autobiográfica y la narratividad a los poemas, Ortiz alcanza una verdadera transfiguración de la lírica, que se sostiene principalmente en las personalísimas entonaciones que introdujo en el verso y en la dicción poética.

La serie biográfica se entrelaza de modo bien apretado con el mapa geográfico: la provincia de Entre Ríos, las colinas, los ríos y arroyos, las islas. Prácticamente toda la poesía de Ortiz podría subsumirse en ese mapa, por la presencia profusa y continua de un territorio localizado y reconocible. Si se quisiera recortar en el conjunto los poemas centrales de una serie topográfica, ellos serían: «Entre Ríos» (*El agua y la noche*, 1924-1932); «Colinas, colinas» (*El álamo y el viento*, 1947); «Las colinas» (*El alma y las colinas*, 1956); *El Gualeguay* (poema-libro); «Entre Ríos» y «Al Paraná» (*El junco y la corriente*) y, entre los poemas no publicados en los libros anteriores y recogidos en las *Obras completas*, uno de título significativo: «Entre Diamante y Paraná». El mapa relevaría entonces el «lugar» de Ortiz, fundamental en cuanto generador de un núcleo esencial de su poesía: el paisaje. A través de procedimientos de técnica impresionista empa-

[1] *En* El río sin orillas, *Buenos Aires, Alianza, 1991.*

rentados con los principios que sostenían los simbolistas, los poemas despliegan una forma particular de composición del paisaje que, lejos de las descripciones miméticas, debería ser llamada visión, con todas las acepciones que reviste esa palabra: percepción subjetiva, imaginación visual, construcción selectiva, connotaciones celebratorias o proféticas.

En esta clara dominante territorial de la zona entrerriana, el viaje a China de 1957 introduce un giro perceptible: genera una breve serie de poemas que desde los títulos se proclaman situados en «el otro lugar»: «Luna de Pekín», «En el museo de Lou-Sing», «En el Yan-Tsé», «Fue en la lluvia de Husan», etc. Son unos doce, los primeros de *El junco y la corriente*, que forman un grupo compacto y en los que reaparece el paisaje fluvial. En su excelente ensayo de introducción a la *Obra completa*, Sergio Delgado se preguntaba qué pudo haber sido China para Ortiz, y advertía con agudeza que «el nuevo paisaje sigue siendo un paisaje propio». Como si Entre Ríos se trasfundiera en la China. O como si la China convocara las imágenes familiares de Entre Ríos, porque ya desde el primer poema de la serie china, «Luna de Pekín», se evoca a «los amigos» ausentes: «Pero a vosotros, ay los latidos míos que dejé/ qué os enviaría/ ...». Junto a esa fusión territorial y afectiva, aflora también el lazo con la tradición poética occidental. Un verso que se repite en el poema «En el Yan-Tsé» («Llueve en mi corazón y llueve sobre el Yan-Tsé»), inscribe la cita oculta de un conocido poema de Verlaine («Il pleure/ dans mon coeur/ comm'il pleut/ sur la ville»). Como si China suscitara una cierta nostalgia, el paisaje se puebla de puentecillos, de llovizna, de sauces, de azules que traen «memorias de linos», y se dice con el repertorio de recursos léxicos, fónicos y prosódicos característico de Ortiz. Así, en el poema «Fue en la lluvia de Husan», donde el lazo con la poesía occidental reaparece con la alusión a otros versos prestigiosos, esta vez de Mallarmé: los poetas chinos Tou-Fou y Li-Tai-Pe, son evocados «tal como en ellos mismos, al fin,/ los perlara la identidad» («tel qu'en lui même en fin/ l'éternité le change»). Y en el plano de la forma visual, pareciera que la poética orticiana, en su fuerte tendencia espacializadora, evocara a su vez los ideogramas chinos con los signos gráficos del castellano, por medio de la distribución de los versos en la página y de otros recursos afines.

Poética

En relación con ese último aspecto, Roberto Retamoso señaló con acierto «el carácter grafemático de los elementos» y «el sentido icónico que pro-

duce su composición espacial, al modo de una figura que sobresignificase el objeto poetizado»[2]. Esta modalidad compositiva alcanza una de sus cotas más altas en el poema «Luna de Pekín», en el que se repite una imagen visual que se va tornando, en cada repetición, más abstracta: «Sube la luna/ sube»…. «Sube la luna de Pekín/ sube/ por el escalofrío...»... «Sube la luna de Pekín/ sube/ por el abismo del "tao".../ Sube la luna hacia su "i"...»[3]. Para Daniel García Helder, este pasaje sería un caso más de lo que él llama «ificación»: la tendencia a multiplicar el sonido de la «i» acentuada, que es uno de los recursos característicos de la peculiar musicalidad de la poesía de Ortiz. Pero también parecería que esa «luna» que «sube» (desde la «u» acentuada que se repite) «hacia su i», buscara situarse en lo alto de la «i», como el punto, es decir, como si el signo (el punto de la i) dibujara sintéticamente la luna en la página, e hiciera de él un equivalente visual del sonido de la letra, que reaparece, acentuado, en las palabras «escalofrío», «abismo», «Pekín». Se podría conjeturar que en esa imagen final late un deseo de otorgar a los signos del alfabeto castellano algo del carácter icónico de los ideogramas chinos. Por eso sostengo que las cualidades musicales de la poesía de Ortiz son más para ser percibidas con la vista y con la mente que con el oído: realizan la música como pensamiento, como abstracción. Hay sin duda una dimensión material de esa música, que se encarna en el uso tan peculiar que hace Ortiz de los sonidos vocálicos y consonánticos, de los signos de entonación y de puntuación. Pero más que atender a la sonoridad del nivel fónico y de la entonación, más que seguirla en la sucesión lineal de la lectura oral, esta poesía demanda ser leída «con la vista», en varias direcciones, con simultaneidades, con retrocesos que registren las conexiones (léxicas, temáticas, formales) que la componen. Como una partitura musical. O como un mapa.

La serie de los «poemas chinos» se corta abruptamente con el poema «Entre Ríos». Es el segundo así titulado, y esa reiteración, que corroboraría la continuidad de la serie topográfica por sobre la diversidad de los libros, sugiere, a la vez, algo así como el regreso a las fuentes. Viendo estos rasgos de los poemas y la composición del libro que los contiene, no sería erróneo postular que el viaje a China indica una inflexión en la trayectoria poética de Ortiz. De hecho, como ya ha sido señalado por la crítica, *El*

[2] *Ver «Sobre* La orilla que se abisma», *en Roberto Retamoso,* La dimensión de lo poético, *Buenos Aires, Héctor Dinsmann editor, 1995.*

[3] *Los breves pasajes así transcriptos no pueden dar cuenta de la distribución irregular de los versos en la página, de la diversidad métrica, de la movilidad de los márgenes, del uso de los espacios en blanco.*

junco y la corriente es un libro «doble», en el que después del núcleo inicial de los «poemas chinos» predominan poemas de ocasión, celebraciones, homenajes. Pero habría que destacar, además, que entre esas dos partes se introducen como una cuña dos poemas clave, «Entre Ríos» y «Al Paraná». Claramente inscriptos en la serie topográfica, estos poemas intensifican las transformaciones que iniciaron los «poemas chinos» y van a culminar en los dos libros siguientes: *El Gualeguay* (un extenso poema-libro) y *La orilla que se abisma.* «Entre Ríos», para tomar sólo uno de ellos, trabaja con la forma larga: tiene 587 versos. Entre los primeros, leemos:

> Cómo podría decirte, oh tú, el que no puede decirse
> alma, ahora, del sauce:
> el sauce que Michaux hubo de comprender, al parecer,
> recién en Pekín?
> ....
> Pero es mi país únicamente, el sauce
> que sobrenadaría, hoy, sobre las direcciones de un limbo?
> No es, asimismo,
> el «laúd» de líneas de ave
> y de líneas que apenas se miran:
> el Uruguay «de plumas» y el Paraná «de mar»
> en la revelación del indio?
> ....
> Pero no es mi país
> ante todo, y después de todo, el sauce por fluir
> nuevamente
> sobre las juntas de los hálitos?
>
> O las colinas, en todo caso,
> que vendimiarían su perfección en el atardecer de unas gasas
> que las continuarían aunque destacándose, místicamente, casi?
> ....

En estos fragmentos se condensan algunos de los modos expresivos más característicos de Ortiz: las repeticiones de versos y de palabras; el uso de la í acentuada y de otros sonidos y palabras que evocan el sustrato guaraní y juegan, además, con el rescate de los significados de esa lengua indígena; las dislocaciones de la sintaxis, reforzadas por las escansiones que produce el uso de la coma; las variaciones que parecen casi vacilaciones; el recurso a la interrogación, a los potenciales, a los modalizadores, para eludir las formas asertivas; la abundancia de elipsis y alusiones de todo tipo

que debilitan la función referencial; la construcción de figuras visuales complejas y metáforas extendidas, como el «laúd de líneas de ave» que figura la forma de la provincia rodeada por los dos ríos «que apenas se miran»; los versos de medidas diversas (y en «Al Paraná» se agregará la movilidad de los márgenes), que refuerzan la voluntad de espacialización en la página; el uso de la sinécdoque («mi país»); la utilización asombrosa de los adverbios en «mente», que contribuye al alargamiento de las palabras y a la ondulación de las frases... Tal vez por la acumulación y saturación prodigiosa de procedimientos de complejidad creciente como estos, que se fueron, por decirlo así, «sedimentando» a lo largo de los años, hay quienes sostienen que el último libro, *La orilla que se abisma,* es el más representativo de Ortiz. Sin embargo, me parece que es en los poemas narrativos extensos («Las colinas», «Gualeguay», el poema-libro *El Gualeguay*, etc), donde Ortiz lleva a su punto más alto las transfiguraciones de la lírica tradicional, cuyas formas convencionales parecen requerir la brevedad de la página. Es en esos poemas donde junto a momentos de la más intensa condensación lírica despliega la fuerte inflexión narrativa, que se sustenta en la forma larga, discurriendo con alusiones a veces indescifrables sobre la historia, o sobre toda clase de detalles y circunstancias externas y, tal vez no sea innecesario reiterarlo, sobre menudos elementos autobiográficos (experiencias, recuerdos, lecturas, episodios, amistades) que siguen siendo materiales frecuentes en sus composiciones.

Lugar

«Entre Ríos» y «Al Paraná» son además muy ricos para comprender el vasto alcance del «mapa» en la poesía de Ortiz. Ya dije que es una poesía que elude toda concesión al regionalismo y al costumbrismo. Ahora se podrá tal vez advertir que el lugar o la zona orticiana no es mera naturaleza, y mucho menos geografía. El lugar es el espacio entrañable que engendra o despierta las figuras y los ritmos del decir poético, el que modela y modula la experiencia verbal del escritor. Eso entrañable ancla firmemente el lugar en un territorio físico, material (porque todos los elementos físicos y materiales del lugar están presentes en el paisaje de Ortiz), pero también, y sobre todo, arraiga en lo natal, en la infancia. Por eso, el Paraná sólo puede ser dicho a partir de la visión del otro río, el Gualeguay, el río de la infancia, y sólo puede ser visto «con los ojos de aquél a cuyo borde abrí los míos» o «con las niñas del origen». Y con esta diferencia que se establece entre los dos ríos aflora, a su vez, otro de los motivos que reco-

rren la obra, el de la infancia. En «Villaguay», el segundo poema de la serie biográfica, leemos: «Está en todo mi corazón pero allí estuvo también mi infancia». Este verso se repite como epígrafe en el tercero, «Gualeguay», que a su vez empieza: «Pues los primeros años fueron de Puerto Ruiz».

Los pueblos y las ciudades: Puerto Ruiz, Villaguay, Gualeguay, Paraná. Los ríos: el Gualeguay, el Paraná. Estos recursos a la toponimia que trazan sutilmente la continuidad de la serie autobiográfica por sobre la discontinuidad de los poemas sugieren que aunque firmemente anclado en un territorio, el «lugar» trasciende las determinaciones referenciales, tanto las espaciales como las temporales, para proyectarse a otras zonas y a otros tiempos: contiene el pasado y se proyecta al futuro[4]. Pero corroborarían, por otra parte, la exigencia de la lectura estereoscópica, reclamada por la unidad esencial de la obra. Sergio Delgado formuló esta última idea con economía impecable: «Juan L. Ortiz escribió a lo largo de toda su vida un único libro: *En el aura del sauce*». También Juan José Saer, desde otra perspectiva, señaló la fundamental unidad de la obra, que situó en una dimensión a la vez ética y estética: «El tema casi exclusivo de su poesía era el escándalo del mal y del sufrimiento que perturban necesariamente la contemplación de un mundo que es al mismo tiempo una fuente continua e inagotable de belleza...»; un tema, continúa Saer, al que Ortiz habría vuelto incesantemente, aplicando la combinación de lo invariante y lo fluido postulada por Basho, el maestro del *haiku*[5]. Estas interpretaciones tan acertadas nos devuelven, una vez más, a la cuestión del paisaje.

Paisaje

Si hay algo cuya presencia «casi exclusiva» es indudable en la poesía de Ortiz, es el paisaje. El término quiere convocar aquí no tan sólo la dimensión geográfica y el vasto libro de la naturaleza –la zona entrerriana, los ríos, las colinas, los árboles, los animales, las estaciones y las horas del día con sus variaciones cromáticas, que vuelven, incesantes, poema tras

[4] *Al respecto, ver esta reflexión de Oscar del Barco: «Al* lugar *se lo debe distinguir del mero sitio geográfico, pensándolo, rilkeanamente, como un "recipiente" como una constelación llena de marcas, de signos, de ecos y de interpretaciones. En el lugar preexisten, como algo ya dado, tanto la historia como el porvenir. Hay que imaginarlo como un remolino fuera de las horas,... fuera de lo que llamamos* tiempo, *como una tierra habitada por presencias invisibles pero no menos reales que las presencias visibles...» En «Notas sobre Juan L. Ortiz»,* Poesía y poética, *México, Universidad Iberoamericana, 18, Primavera de 1955.*

[5] *En* El río sin orillas, op. cit.

poema– sino una noción más compleja. Aquella que postula el paisaje como forma, como una selección y una construcción activas a partir de los elementos aislados percibidos por el sujeto en la naturaleza, es decir, una poiesis en clave estética, cuyos valores morales y políticos han sido condensados con singular acierto en el título de un libro reciente sobre el tema, *El paisaje como cifra de armonía*[6]. De ese libro extraigo una cita iluminadora: «El paisaje cumple así con las aspiraciones de *comunión* en un doble sentido: la del hombre con el mundo y la de los hombres entre sí, *en el momento en que la separación se refuerza*». El paisaje de Ortiz, más allá de la increíble belleza verbal con que se lo dice, convoca con insistencia esas aspiraciones, cuyas fuentes se remontan a las doctrinas que hicieron de las analogías y de la correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos una creencia articuladora de la unidad de todo lo viviente. En la modernidad, esas doctrinas alimentaron algunas corrientes centrales del pensamiento y la literatura occidental, como la *Naturphilosophie* alemana, el romanticismo y el simbolismo. Las proyecciones metafísicas de una noción así entendida fueron admirablemente sintetizadas por Georg Simmel en «Filosofía del paisaje»:

> una *visión* cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, [pero] entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano, que fluye ulteriormente, comprendida entre fronteras que no existen para el sentimiento del Uno divino, de la totalidad de la naturaleza. [...] La naturaleza, que en su ser y su sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas en la correspondiente individualidad «paisaje»[7].

En otras palabras: la unidad o lo unitario, el Todo, estaría en la naturaleza. El paisaje sería delimitación, recorte, a partir de esa unidad, que por lo tanto se reconoce como perdida. En el desarrollo de esa conceptualización, Simmel trató de aferrar lo trágico que esa visión implica en la modernidad, si se tienen en cuenta a la vez el carácter irremediablemente individual, aislado, autosuficiente, del paisaje en tanto construcción humana, y su incesante nostalgia de la ligazón con el todo, su voluntad unitiva, sus «aspiraciones de comunión». Y por esta vía ingresa en los poemas, en su registro más alto, la política.

[6] *Graciela Silvestri y Fernando Aliata, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001. Las cursivas son mías.*

[7] *En* El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura, *Barcelona, Península, 1986.*

Poesía y política

La persistencia del paisaje en la obra de Ortiz y las modulaciones de las vivencias que supone ponen en escena con frecuencia el movimiento contradictorio que suscita la conciencia de ese desgarramiento, ese carácter trágico de que se carga la visión del paisaje en la modernidad: júbilo y éxtasis de la contemplación, permanentemente asediados por la angustia metafísica de la división y por una conciencia del mal que, en el caso de los poemas de Ortiz, reconoce claramente su origen en la injusticia social. Como en estos versos de «Sí, el nocturno en pleno día» (de *La rama hacia el este*):

> Sí, «el nocturno en pleno día». Qué reposante
> la sombra, el baño de la sombra.
> Algunos brillos, algunas florescencias. Y, ah,
> reencontrar el centro de la relación.
> ....
>
> Ah, cómo quisiéramos en el silencio de nuestro paisaje ver sólo los juegos de la luz y del agua.
> Una impalpable presencia, casi una música, sobre las colinas olvidadas.
> Cómo quisiéramos que el canto nuestro fuera el del pájaro, el del arroyo, acaso el del grillo en el alba:
> una perdida aspiración hacia una dicha que casi no es de este mundo o el cristal de una dicha ubicuo como el cielo.
> Como quisiéramos, sí, contar con una breve seguridad en la noche de nosotros mismos o en la armonía de las cosas.
> Fuera agradable, verdad, hermanos míos? Estrechar el universo en el límite del ser, en el último límite tembloroso del ser.
> Pero la vida, el mundo, nos han penetrado tanto que en nuestras profundidades sólo hay sangre y gritos.
> Nuestro silencio último está lleno de llantos, de desgarramientos.
> El paisaje manchado de injusticia y desolación.
> En la sonrisa de las lomas criaturas amarillas con su pregunta terrible de animales acosados.
> Y en el polvo de los caminos la inseguridad de pies llagados, y junto a los alambrados el desamparo ante la noche.
> Ah, nuestro querido Supervielle, nuestro nocturno, nuestro delicado «nocturno en pleno día» gime con el dolor del mundo.
> Pero, pero
> más allá de la sangre y de las lágrimas, más allá de la muerte y del espanto, el día como una nave

con su carga preciosa para las soledades ya seguras frente al canto de la sombra
y menos indefensas ante el vértigo de la sombra.

En estos fragmentos se habrá advertido la alta elaboración poética de la dimensión política que presentan las visiones unitivas de Ortiz. Por eso, también el poema tan citado «Ah, mis amigos, habláis de rimas» (de *De las raíces y del cielo)*, reclama la lectura en clave política:

Ah, mis amigos, habláis de rimas
y habláis finamente de los crecimientos libres...
en la seda fantástica que os dan las hadas de los leños
con sus suplicios de tísicas
sobresaltadas de alas...

Pero habéis pensado
que el otro cuerpo de la poesía está también allá, en el Junio de crecida,
desnudo casi bajo las agujas del cielo?
....

Como un centro irradiante, esta idea política de la poesía subtiende toda la obra de Ortiz y la alimenta de manera incesante. En algunos casos, con claras alusiones a situaciones sociales y acontecimientos políticos perfectamente reconocibles, desde las inundaciones y las penurias de los habitantes costeros hasta las revoluciones socialistas y las guerras del siglo XX, incluida la guerra civil española. En otros, con imágenes herméticas de enorme sutileza y abstracción. Se inscribe en la forma, configurando en los poemas una estructura recurrente que se despliega en tres momentos, o movimientos: un primer movimiento, el momento de dicha, el estado de plenitud y sobre todo de armonía que produce la contemplación del paisaje; en el segundo movimiento, generalmente introducido por un giro adversativo (el *pero* que inicia tantas estrofas), la irrupción de algo que hiere esa armonía: el escándalo de la desigualdad, la crueldad de la pobreza, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas; en el tercero, esa tensión, a veces generadora de culpas, convoca una visión que se modula en los tonos de la profecía o del anhelo: la utopía de un futuro radiante donde serían abolidas todas las divisiones y la dicha podría ser compartida por todos los hombres. Sobre este diseño, a veces visible, casi siempre secreto, que tiene algo de la composición musical, Ortiz construye sigilosamente, a lo largo de su obra, una de las resoluciones más intensas de la relación entre poesía y política.

Ediciones utilizadas:

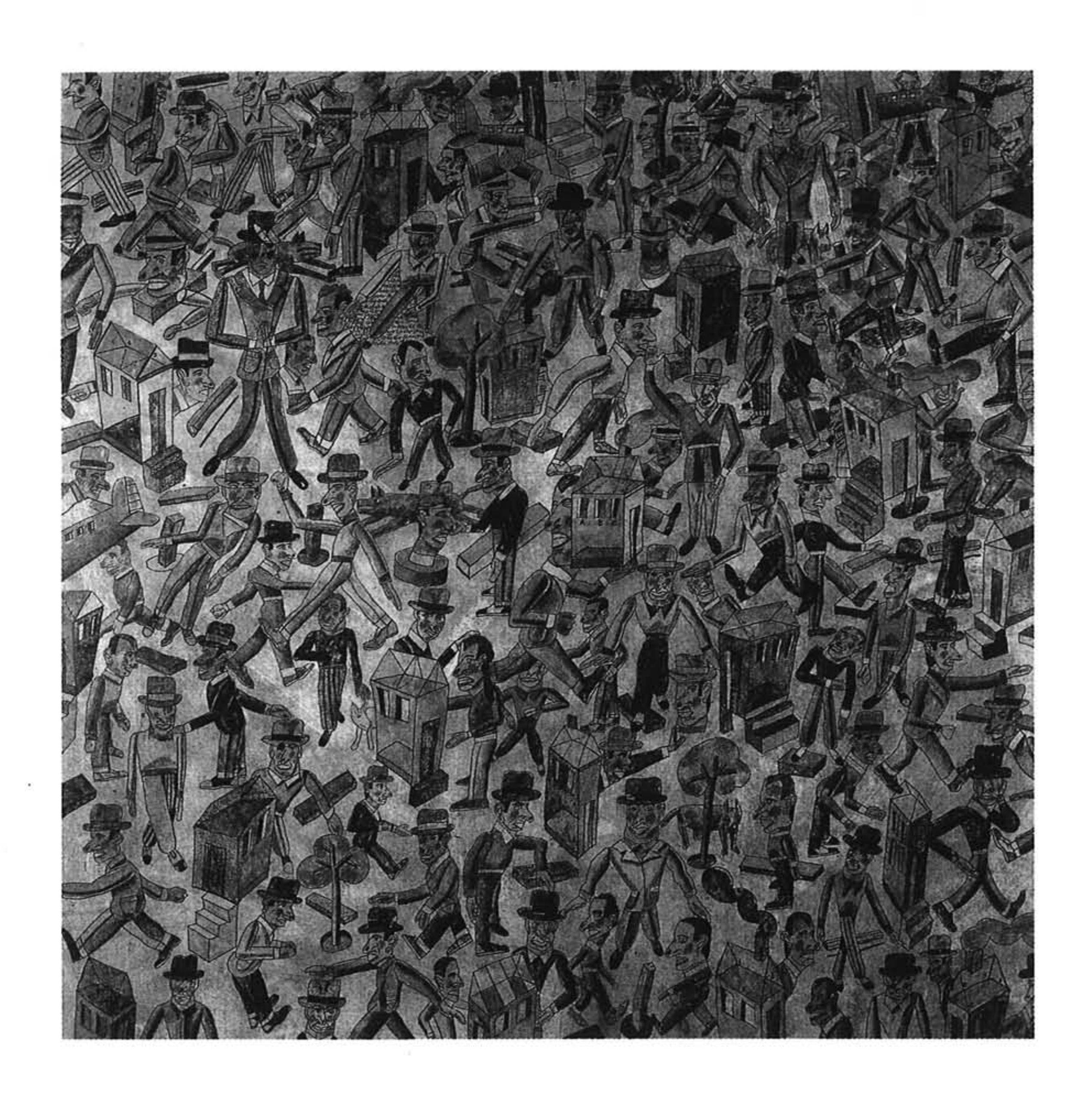
Juan L. Ortiz, *En el aura del sauce*, Rosario, Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1970. Tres tomos, con prólogo de Hugo Gola.

Juan L. Ortiz, *Obra completa*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1996. Edición, introducción y notas de Sergio Delgado. Incluye textos críticos de Juan José Saer, Hugo Gola, Martín Prieto, Daniel García Helder, Marilyn Contardi y María Teresa Gramuglio.

Juan L. Ortiz, *Antología*, Madrid. Losada, 2002. Selección y prólogo de Daniel Freidenberg.

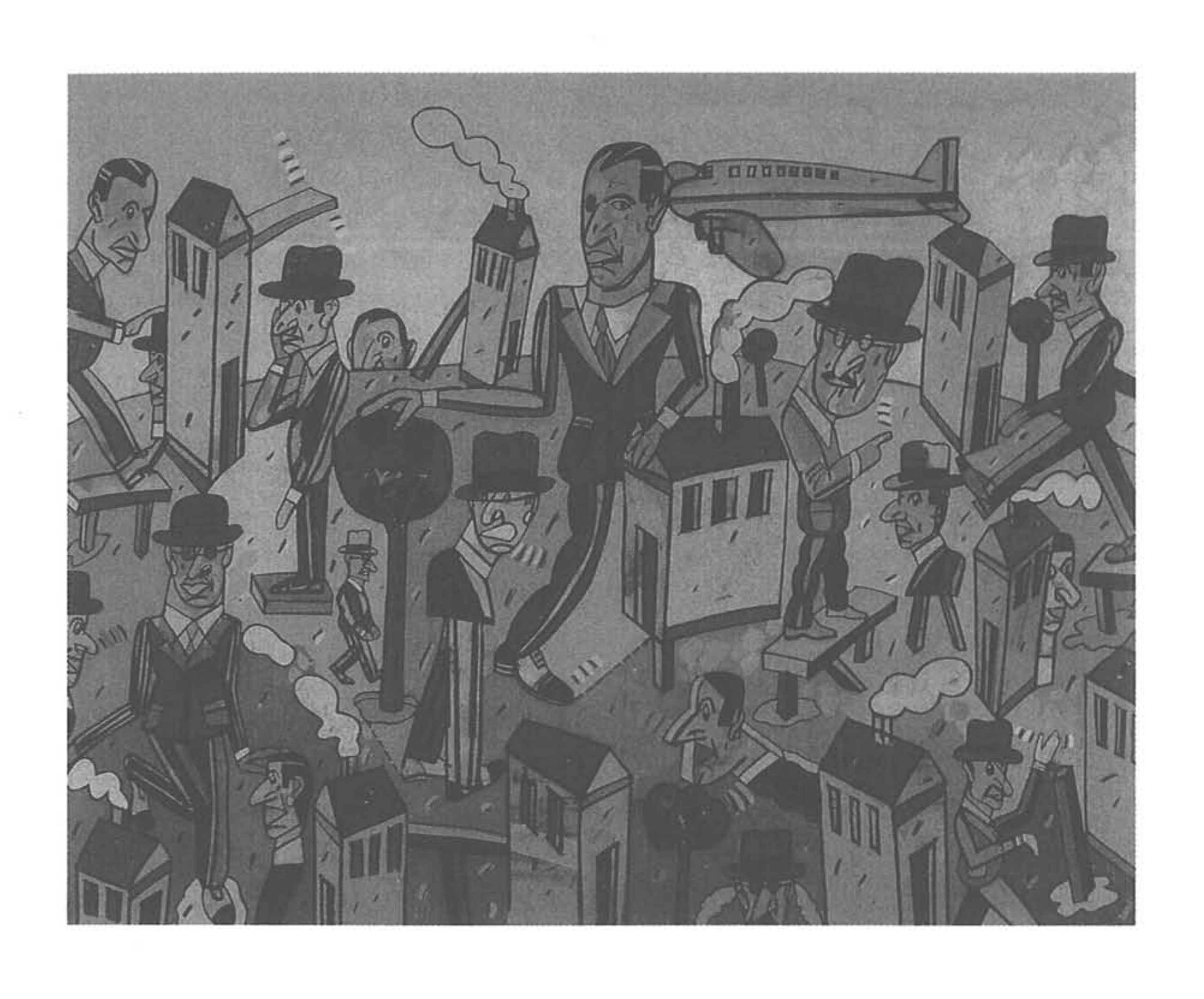


«Promeneurs», 1963. Huile sur photographie et collage



«Ciudad Gris», 1999, Technique mixte sur toile, 46 x 55 cm.

PUNTOS DE VISTA



«El Ingeniero Agrónomo», 1987, Huile et acrylique sur toile, 130 x 160 cm.

Siempre habrá nunca. El enigma del tiempo en la narrativa de Javier Marías

Ana Rodríguez Fisher

Comenta Javier Marías en la «Nota previa del autor» que acompaña la segunda salida de *El monarca del tiempo* (1978) que durante estos veinticinco años fueron muchos los amigos o lectores que le preguntaban por qué, a diferencia de lo que había hecho con sus dos novelas anteriores *–Los dominios del lobo* (Edhasa, 1971) y *Travesía del horizonte* (La Gaya Ciencia, 1972)– e incluso con tres de los textos o partes que componen la tercera de ellas, *El monarca del tiempo*[1], le preguntaban, decía, por qué no reeditaba aquel lejano título, o bien cómo podrían conseguirlo, a lo cual el autor invariablemente respondía: «Como no sea en una librería de viejo...» Porque aquella primera edición constó de pocos ejemplares: quizás dos mil, o dos mil quinientos, o a lo sumo tres mil, aunque Marías no cree probable la última de las cifras, si bien cualquiera de ellas era perfectamente probable, aun por modesta que ahora nos parezca, en el panorama editorial de entonces, cuando los libros (la literatura) permanecían. De otro modo, no acierto a comprender cómo pude haberme hecho con aquella primera edición de *El monarca del tiempo*, aparecida en la emblemática «Alfaguara azul», que es como prosaicamente llamábamos a los libros de narrativa, con cubiertas en morado y gris, publicados por dicho sello durante la etapa que, *grosso modo*, cubre la segunda mitad de los setenta y principios de los ochenta.

Y es que, ahora que tanto se historian los avatares de la novela española de la ¿democracia?, echo de menos, en las referencias al periodo postfranquista, el énfasis con que, para la etapa anterior, se subraya el papel de unos cuantos editores (Janés, Vergés, Barral y consejeros...), salvo en lo que se refiere a la década de los ochenta, ya mediada ella. Pero para quienes empezamos a ser lectores autónomos e independientes, en el sentido de nutrirnos de otras lecturas que las halladas en la biblioteca familiar o bien

[1] *Aparecidas dos de ellas –«El espejo del mártir» y «Portento, maldición»– como cuentos en* Mientras ellas duermen *(Anagrama, 1990), y la otra –«Fragmento y enigma y espantoso azar»– como ensayo en* Literatura y fantasma *(Siruela, 1993).*

de las impuestas en las asignaturas cursadas durante el bachillerato e incluso en la universidad, aquella «Alfaguara azul» nos dio a conocer esta novela de Marías, o la primera de Millás *–Cerbero son las sombras–*, el *Laberinto mágico,* de Max Aub, pese a lo que recientemente se haya dicho sobre el olvido de este autor cuya obra magna ya apareció entonces en ese sello estelar, como lo hizo también la mejor novela de Jose Luis Sampedro, *Octubre, octubre*, entre las que recuerdo así, a bote pronto y, por consiguiente, tal vez de forma aleatoria.

Pero hubo, además, otras editoriales decisivas en la educación literaria y estética de nuestra generación. La Gaya Ciencia, por ejemplo, que había publicado un buen número de títulos benetianos[2], además del primer Álvaro Pombo, o el ensayo de Agustín García Calvo *–Del ritmo del lenguaje* (1975)–, un autor al que, desde luego, accedíamos a partir de referencias extraliterarias. Podría asimismo mencionar Laertes, con su estupenda colección de libros de viajes, o Legasa, o Nostromo, donde leímos *Las semanas del jardín*, de Ferlosio. Pero no se trata de apabullar ni cansar al lector. Sólo pretendo insinuar que quienes en los setenta nos interesábamos por las «novedades» narrativas autóctonas, teníamos esas otras referencias, distintas de las que tuvieron nuestros padres o nuestros hermanos y novios de mayor edad.

Releo *El monarca del tiempo* y sí, recuerdo aquel libro que, contra la costumbre de mi perpleja adolescencia, ha sobrevivido casi sin máculas –astericos, llamadas varias, subrayados u otras marcas indescifrables con las que solía expresar mi asombro de lectora novel, mi acuerdo o mi discrepancia–. Releo *El monarca del tiempo* y ahora, inevitablemente, la lectura se detiene y desparrama porque una y otra vez brotan en estas páginas temas y elementos formales que enlazan con ulteriores planteaminetos narrativos del autor. Elide Pitarello, que prologa la novela con una serie de apuntaciones sugestivas y lúcidas, indica algunas de esas constantes: la mezcla de géneros literarios, la presencia de personajes pasivos e irresueltos, el contagio entre ficción y realidad o la presencia de ésta en aquélla, el «desorden» temporal, la magnífica elocuencia de los narradores. Sí, *El monarca del tiempo* fue un libro extraño. Y sin embargo, hoy, el lector mínimamente familiarizado con el universo narrativo de Javier Marías percibe la pertenencia del libro al singular mundo narrativo del autor: lo que ya estaba en él de cuanto habría de llegar en otros y también lo que aún faltaba.

[2] Un viaje de invierno *(1973),* Sub rosa *(1973) –título, por cierto, tan pésimamente interpretado por algún ilustre hispanista–,* El ángel del señor abandona a Tobías *(1976), o* Del pozo y del numa (Un ensayo y una leyenda), *de 1978, precisamente.*

De las cinco piezas o partes que lo componen, la axial es «Fragmento y enigma y espantoso azar» –única en la que, debido a su carácter ensayístico, la voz narradora es la voz autorial–, que no por casualidad viene situada en tercer lugar, después de «El espejo del mártir» y «Portento, maldición» (que guardan entre sí una particular relación, específica de ellas y que no se repite en las demás: el sesgo paródico e incluso de ribetes bufos que tienen algunos pasajes de ambas piezas) y antes de «Contumelias» y «La llama tutelar», que asimismo mantienen vínculo propio y específico entre sí, al par que los rasgos comunes a las cinco piezas del libro.

Visto desde la distancia, lo que se percibe en *El monarca del tiempo* es una ley compositiva que será la que gobierne el posterior cosmos narrativo de Javier Marías, pero aquí, todavía, las distintas narraciones que componen la ¿novela? se ofrecen desgajadas o desasidas de esa supra-voz narradora que en las novelas posteriores envuelve (y fagocita) a las de los personajes, salvo, claro está, en las escenas dialogadas, tan características de las obras de Marías. Aquí cuentan los personajes su propia historia.Y la cuentan empleando modulaciones discursivas bien distintas entre sí, según corresponde al perfil personal de cada uno y al tema o conflicto sobre el que versan los respectivos relatos. Se percibe en *El monarca del tiempo* algo común en estas primeras novelas de Javier Marías: su condición de ejercicios de estilo, de ensayo o tanteo de variadas modalidades discursivas. En este sentido, no me parece ocioso recordar que el autor alternó la escritura de su novela con la traducción del *Tristram Shandy*, de Sterne[3]. En todas las historias que componen *El monarca del tiempo* el tema central versa sobre el tiempo, y todas ellas nos son contadas por los personajes, y no por un narrador testigo o testimonial o coprotagonista, según, figura que, cuando aparece (como ocurre en «El espejo del mártir»), tiene escasa relevancia dado que su papel es más el de reproductor o reconstructor, que el de narrador propiamente dicho.

«El espejo del mártir» es una pieza soberbia, mucho más dramatizada de lo que inicialmente parece, ya que sólo al final el lector descubre que el narrador es el interlocutor mudo y destinatario del discurso que un coronel dirige a un subalterno condenado a ser recluido en la isla de Bornos. De modo que en el relato predominan extensas tiradas monologales que se intercalan con breves pausas narrativas que operan como acotaciones dramáticas y que tienen por objeto trazar la gestualidad del actor-personaje. Poderosos detalles encierran estas acotaciones[4] que en su conjunto dibujan

[3] *Véase «Mi libro favorito», en* Literatura y fantasma.

[4] *«El coronel se pasó un dedo por la punta de la lengua (fue un gesto fugaz) y se alisó una ceja que se le levantaba», es la primera acotación. «El coronel se echó levemente hacia atrás*

el retrato del coronel, cuyo discurso a su vez encierra la historia –el caso– del capitán Louvet[5], un militar del ejército francés que hizo las campañas napoleónicas y cuya vida sirve para ilustrar un aspecto del drama del tiempo: el fatal destino que sobreviene cuando no sabemos acoplar (equilibrar o armonizar[6]) nuestra acción personal al pulso de cronos:

> Y si bien puede aseverarse que Louvet llevó a la cumbre y a la cabalidad que les faltaba los cálculos geométricos aplicados a las maniobras militares (siendo en esto un auténtico genio y como tal un adelantado a su época..., amén de un nexo hoy insoslayable entre la previa y la presente), hay que añadir, sin embargo, que partía (para *su* tiempo, que no para el nuestro) de un tremebundo error de base que invalidaba de raíz y de un plumazo todos sus planteamientos.

El momento decisivo de tal conflicto queda así narrado por el coronel:

> Y Louvet, con los ojos agigantados empapados no se sabe si de rabia, gloria o espanto, con el sable en la mano inclinado hacia abajo y sumiso, todo el tronco torcido, volteado hacia atrás y un estribo perdido en el súbito giro, penetró en otro tiempo, ¿comprende?, un tiempo distinto que no conocemos, nada tiene que ver con el nuestro: una vaharada de irremisión salida de su propia boca debió de envolverle mientras sus vítreas, agrietadas mejillas despedían un reflejo acerado e intoxicante, y en aquel momento se unió al sino latente, impasible y perenne de nuestra corporación, que cristalizaba con él por enésima vez lanzando destellos refulgentes y efímeros, verbosos (fíjese) así que jaculatorios, para enseguida recluirse de nuevo en su zona de inmanencia y de sombras y volver eternamente a empezar.

Magnífico es, en «El espejo del mártir», el paso de un discurso paródico (toda la primera parte, en que el coronel habla del ejército como institu-

(con la punta del largo cortaplumas que hasta aquel instante había guardado bajo la axila, en posición de fusta o bastón de mando) una indómita onda del cabello que le bailaba por la frente: fue un gesto juvenil y enteramente perfunctorio». «El coronel encuadró entre sus manos el rostro inflamado y venoso...». O bien ésta, que invierte el gesto primero: «... el coronel volvió a alisarse delicadamente la ceja tupida, que en esta ocasión se le disparaba hacia abajo (por efecto de la humedad y el calor) confiriendo a su rostro una expresión levemente bobalicona y sombría, bovina y hebética». Prolijo sería comentar todos los aspectos y señalar la gradación que se va estableciendo en estas acotaciones hasta llegar a la última de ellas, donde se produce la revelación de la identidad del narrador: «El coronel se interrumpió y se quedó pensativo: con el pulgar y el corazón de la mano izquierda sobre las negras ojeras, negras como la pez, me miró con fijeza y pausadamente añadió...».

[5] *Historia que si bien empieza siendo un inciso entre el diálogo de los dos personajes, progresa hasta convertirse en la historia principal.*

[6] *Y aquí tenemos un tema que enlaza con la reflexión central de «Contumelias».*

ción, con fragmentos tan delirantes e hilarantes como éste que cito abajo[7]) a un discurso dramático (la relación del caso Louvet) que culmina en tragedia. Tras contar la historia del capitán y aludir a las oscuras y confusas noticias que de él se tienen después de su acto de 1812, cuando regresa a su patria, comenta el coronel: «Porque nada sabemos, nada en efecto sabemos, y no obstante fíjese en que gracias a ello y a no averiguar nos es dado conjeturar, cavilar, incluso decidir sobre lo que fue de Louvet con la máxima libertad». Y concluirá pocas líneas después: «No sé si sabiendo, ya no quiso saber». En esta frase está condensado uno de los temas centrales de las últimas novelas de Javier Marías, como veremos.

En «Portento, maldición» asistimos a la relación que de la vida de su ahijado (un pequeño mostruo, físicamente hablando, que llega a convertirse en eminencia musical) hace un hombre, desde que le fue confiada la tutela y protección de aquél hasta que ambos vuelven a separarse. De modo que el relato da cuenta de «el paso del tiempo» por estas dos vidas. El problema o conflicto se narra en clave bufa y grotesca –aunque no emparentada con la tradición hispana: nada de negruras quevedescas–, clave que resalta aún más por el empleo de un modo discursivo próximo al de las anotaciones diarísticas, un modo fragmentado y elíptico, que subraya la desmesura y la desproporción del portento retratado, especialmente en las escenas espiadas por el narrador y que tienen su culminación en las actuaciones o representaciones musicales del genio. Pero hay también en esta historia un componente conflictivo (ni dramático ni trágico, eso no) que atañe al tiempo: el desacierto de padrino y ahijado al elegir cada uno de los momentos que abren y cierran la relación entre ambos, que, «por el contrario, han constituido sendos errores ya irreparables». Y el padrino se pregunta perplejo –e incluso se lamenta– sobre la incapacidad de no haber sabido ver en el ahijado, cuando llegó, «su rostro mañana» (tema al que volveremos).

No me detendré en el ensayo «Fragmento y enigma y espantoso azar», pero sí recordaré al menos que, siguiendo un apunte de Ferlosio en *Las*

[7] *«... la historia toda del ejército, o mejor dicho su errática, multifárica y siempre declinante trayectoria no es más que un jalonamiento, tumultuoso y caótico, de diferentes prótasis, epítasis y catástasis simultáneas (o atemporales quizá, si me apura usted), que en un momento y lugar determinados se unen, o más propiamente convergen, y, manifestándose instantánea y excepcionalmente en el Tiempo, adquieren un orden fugaz y un sentido efímero para a continuación deshacerse en una catástrofe común. [...] Pero vea usted que la meta continuamete renovada del ejército (siempre la misma y ajena a toda voluntad con visos de humanidad) consiste en hallar cauce a los parsimoniosos meandros y entresijos de un itinerario deslavazado, anómalo y torrencial, para acto seguido desintegrarlo en un océano redolente de pasado y extenderlo entre los acuosos desperdicios acumulados por la actividad acéfala, perpetuamente creadora y destructiva, de los tiempos».*

semanas del jardín, lo allí expuesto por Marías versa sobre el orden temporal en que se relatan los acontecimientos y sobre la convención de que lo último en ser contado equivalga a lo verdadero: «por culpa de la tendencia, por parte del lector o espectador, a pensar que en cada obra literaria [...] sólo puede haber una verdad, y que esa verdad es siempre lo que aparece como *último* en el tiempo de que consta, en el tiempo que se le ha adjudicado a esa unidad temporal determinada. Ahora bien, esa convención no es, en efecto, algo explícito, algo acordado previamente [...] sino que, por el contario, la convención es tácita [...], se la da por *des*contada, es decir por no contada ni mencionada».

En «Contumelias» tenemos el soliloquio de un hombre que va a hacer entrega de su hermana al futuro esposo, un banquero belga. La historia transcurre «en octubre del mismo año funesto» y tiene como marco un viaje en tren, durante el cual

> solamente una certeza: trátase de un viaje de negocios de cuestionables beneficios y de aún más dudoso beneficiario, al menos en lo que concierne a la parte contratante que somos nosotros dos. Pues se daba por descontado que era ella quien habría de beneficiarse, pero, ¿acaso no sería yo finalmente tal vez, por un impredecible designio más del tiempo y del azar; del tiempo o azar, mejor dicho, sinónimos al fin y al cabo en el digno y saludable terreno de la exageración?

«Contumelias» es, en apariencia, la menos teatral de las narraciones de *El monarca del tiempo.* Sin embargo, las paradas del convoy que tienen lugar durante el viaje operan al modo de entreactos escénicos que interrumpen y suspenden la acción: el discurso mental o monólogo del narrador, una especie de preliminar en que se expone el conflicto que va a ser representado, muy en la línea de los prólogos de la tragedia clásica, y que en este caso lleva adherido un elemento confesional derivado del sentimiento de culpa:

> ¿no me había prestado yo acaso a consumar la operación, a desempeñar el papel de intermediario, intercesor, depositario, a efectuar la entrega miserable yo en persona? Y no sólo eso: ¿no había conspirado además como los otros en la consecución de aquel enlace, solución eficaz de urgencia para una economía moribunda que apestaba a interior cerrado y que a cada vaivén o bache del único camino que le estaba permitido transitar se desvencijaba más y más...

Y es que en «Contumelias» hay una serie de elementos que elevan la acción a acto trágico: el papel de autoridad familiar que desempeña el her-

mano varón –«artífice brutal de la puesta en venta de su sino», según se autorrepresenta–, la dimensión sacrificial de la joven que va a ser desposada, el canje de destinos entre ambos hermanos, la intervención del azar. La frase final del relato, pronunciada al término del viaje, cuando ambos avanzan por el pasillo del vagón en dirección al andén donde se les aguarda, tiene un inconfundible sabor shakespeariano: «Vamos, hermana; la oscuridad oculta tu rubor». Espléndido cierre de un relato que se inicia justamente con la revelación de tanto ensayo infructuoso por parte de ambos personajes para preparar una común disposición ante el viaje, «un tono uniforme y duradero que no sólo lo determinara y presidiera, gobernara nuestras conversaciones y conducta, sino que además nos salvaguardara de las intrusiones del desmayo y desaliento: sin haberlo logrado pese a los prodigados ensayos anteriores a la marcha, los gestos y ademanes miméticos y deliberados, los ofrecimientos de manos y las sonrisas practicadas durante semanas ante el espejo sin el rigor ni sobre todo la convicción necesarios para conseguir, en el momento del debut que nos aguardaba en un escenario no por convencional menos imprevisible y retorcido, la perfecta adecuación a una circunstancia nunca jamás vivida con anterioridad...»

Y de nuevo el tiempo emerge en el centro del conflicto. He mencionado que el canje de destinos entre ambos hermanos provoca el *pathos* expresado por el narrador. Uno de los fragmentos citados aborda el enlace tiempo-azar: «¿Para qué queda tiempo al final del tiempo?», se pregunta aquél durante este viaje que es efectivamente un final (de ahí que el movimiento último de ambos y la frase que cierra el relato tengan a la vez una función de apertura escénica). Y aún más, de entre las dos posibilidades que en adelante se le ofrecen a la joven, el hermano le recomienda la segunda de ellas, la que le concedería «un lugar en el terreno infranqueable de la nada, donde ni siquiera hay (eso se dice) ni terreno ni lugar» y que exige la eliminación del recuerdo, «la mera aceptación alborozada del presente, sin negarlo ni ensalzarlo, sin abominar de él ni compararlo, sin ponerlo en tela de juicio tan siquiera, dejándote ensartar por él».

«La llama tutelar» es una breve pieza teatral protagonizada por Valerio (el matón del colegio), Lemarquis (el preceptor) y Belinai (el ángel de la guarda de Valerio). Arranca de una situación extrema, la soledad a que se ve abocado un Lemarquis abandonado por todos sus pupilos, y versa sobre las relaciones que educador y educando deberían mantener a fin de alcanzar el objeto o meta común que les une: el conocimiento o el saber, de cuya naturaleza discuten:

> Henos aquí nuevamente, Valerio: tú y yo dándonos la mano como aliados, como conjurados, como gente de bien. [...] tú y yo juntos, Valerio, mi

> pupilo final y el que destaca más, testigo generoso de mis flaquezas temporales, balanza discreta y justa de mi lucha, futuro beneficiario de mis conquistas celestiales, heredero de un anhelo que, siempre remoto y velado, desdeñoso y letal, es único y doble a la vez: es el soterrado anhelo, Valerio, de espanto o inmortalidad.

Al discurso infatuado y pomposo del preceptor –que plantea su meta en términos de combate con elementos adversos de procedencia exterior– replica el discípulo con un parlamento pseudolírico pautado en versos blancos y en largas tiradas que dibujan el exacto revés o antítesis de la elocuencia de Lemarquis –no en vano son los sueños y los fantasmas mentales las fuerzas con que pugna Valerio– hasta el punto que el preceptor le increpa: «¡Estás haciendo rimar mis palabras! ¡Las tergiversas con horrendos versos!»

Bajo el afeite retórico y el sesgo paródico que impregna este debate no debemos perder de vista que el autor está punteando ya temas a los que volverá –desde otros registros lingüísticos y con una intención honda, severa– en obras futuras. Justamente la intervención final del ángel mensajero Belinai –que Elide Pitarello relaciona con la escena del Juicio Final de *Tu rostro mañana* (¿II?)– aborda el conocimiento en su relación con la muerte y el tiempo, parlamento que remata con una afirmación y negación encadenadas: «Siempre habrá nunca, Valerio: / tampoco entonces será».

No recuerdo la recepción crítica que en su día obtuvo *El monarca del tiempo*. En cualquier caso, no debió de generar demasiada polémica o discusión (literaria, se entiende) como sí lo hizo *Negra espalda del tiempo*. Y sin embargo asombra comprobar en aquella lejana novela la cantidad de transgresiones e irreverencias que contiene respecto de ciertos estatutos de la ficción o determinadas concepciones canónicas del género novela. Seguramente habrá razones de distinta índole que aclaren el contraste entre el silencio de entonces y el barullo último y no será la menor de ellas el distinto espacio que el escritor Javier Marías ocupa ahora en nuestro panorama narrativo frente al que ocupaba en 1978. Porque *Negra espalda del tiempo* encierra un buen puñado de reflexiones sobre el arte de la novela, además de abordar y desvelar las relaciones entre lo real y lo ficticio, a propósito de lo que vino sucediendo desde la publicación de *Todas las almas* (1989). Ya en las primeras páginas, el autor nos avisa que se dispone a «lo ocurrido o averiguado o tan sólo sabido –lo ocurrido en mi experiencia, o en mi fabulación, o en mi conocimiento, o es todo sólo conciencia que nunca cesa– a raíz de la escritura y divulgación de una novela, de una obra de ficción».

Lo que ha saltado desde la novela a la vida de su autor ocupa, en efecto, una buena parte de *Negra espalda del tiempo*. Pero el relato no va únicamente en la dirección anunciada –del orbe de la ficción al de la realidad–, sino que por momentos el discurso toma exactamente el camino contrario, remontándose el autor a un tiempo anterior para así desvelar los pasos que le llevaron a urdir la fábula a partir de una experiencia o materia real, diseccionando y cotejando ambos planos en un ejercicio tan rigoroso como minucioso. Son páginas que hablan del proceso de escritura, y abarcan desde los iniciales elementos que sirven de estímulo de la inspiración porque la incitan o apelan a ella, y siguen todo el trazado del mismo hasta la concreción o materialización última. Es algo así como el autorretrato del escritor en su *atelier,* recuento o narración que tiene una brillante correspondencia en la estampa –narrada en presente y fragmentada en secuencias– que va de las páginas 141 a 147, 280-282, y que retorna en las páginas finales, donde la visión se ofrece ya mucho más depurada. Son pasajes espléndidos, que encierran las mejores culminaciones fragmentarias de un libro que atrae por la pluralidad de hilos que el autor entreteje y por la diversidad de líneas pautadas.

El propósito que Marías declara perseguir –hacer una falsa novela, contar la vida o la historia o la realidad de la ficción– le exige al autor proceder según un determinado modo:

> A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos [...] porque en el fondo no los guía ningún autor aunque sea yo quien los cuente, no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría viene de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formular un sentido ni constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección [...] sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final.

De tal declaración, el aspecto que seguramente suscita más reflexiones es el que se refiere a la desaparación o exclusión del autor, aunque tal vez quepa aquí limitar tal figura al papel de inventor, creador, fabulador, y no tanto a la de constructor u organizador de un texto. Porque en otros aspectos, lo propugnado por Marías en *Negra espalda del tiempo* no es enteramente nuevo en la narrativa del autor sino que supone la radicalización de algunos de los postulados enunciados en el ensayo «Errar con brújula» (recogido en *Literatura y fantasma*), singularmente lo que llama la errabundia de los textos, es decir, «la divagación, la digresión, el inciso, el bor-

botón enajenado, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada o autónoma, respectivamente». O, dicho con otras palabras, la libertad de incluir en la novela una serie de detalles o episodios que se dan u ocurren porque sí, «sin que tengan más significado o relación con una historia que la que el autor o lector quieren hallarles con sus facultades asociativas».

Pues bien, salvo en lo que atañe al punto de partida –del que en *Negra espalda del tiempo*, y a diferencia de lo que el autor afirma que le sucede al empezar a escribir otras novelas, sí sabe cuál es, o al menos parte de lo que se dispone a contar, puesto que ya ha sucedido y a pesar de que no haya finalizado aún–, esta «falsa novela», como la vida, es un texto que «se limita a recorrer su trayecto y se encamina hacia su final, por tanto, lo mismo, por lo demás, que cuanto atraviesa o se da en el mundo». Y tal travesía se realiza sin renunciar a los incisos –«éste es un libro de incisos», se nos avisa en la p. 57–, breves o extensos pasajes en forma de meditación: sobre el azar, la muerte súbita, los objetos, los condicionales en la tarea de vivir, los personajes de ficción, etc. O bien incisos que son relatos autónomos, como el interpolado entre las páginas 57 y 74, una buena lección o demostración de cómo un autor procede a transformar a una persona real en un ente de ficción. Incisos que pueden ser glosas a un texto –la estupenda lección de cómo leer que se nos da en la p. 224– o yuxtaposición y ensamblaje de textos y documentos de muy distinta naturaleza, o incluso incisos que devienen retorno y supervivencia de un texto: así, el capítulo de *Todas las almas* al que ahora vuelve el autor, sin poder contarlo ya de la misma manera que en 1989 pero al que sí puede añadirle comentarios o desarrollar algunos de sus elementos desaprovechados o no explotados en toda su potencialidad.

No sé si *Negra espalda del tiempo* es una falsa novela o si, por el contarrio, es la novela más verdadera de Javier Marías, por lo que hay en ella de pensamiento vertido de forma directa –no enmascarado o escudado en las vidas ajenas, ficticias– y por lo que tiene también de confesión: la de un escritor que nos cuenta aquí cómo su vida se ha visto enriquecida o condenada a causa de lo que imaginó y escribió. Cabría preguntarse cuántos y cuáles de esos inquietantes sucesos o cuántos y cuáles de esos episodios anecdóticos que le ocurriron a Javier Marían en tanto que autor de *Todas las almas* tienen interés para el lector medio. Sin duda, las respuestas serían variadísimas y dispares. Pero lo que parece indiscutible en *Negra espalda del tiempo* es la maestría alcanzada por el autor. Y por maestría me refiero a ese punto, grado o altura que a un escritor le permiten vivir de las rentas adquiridas, de la inercia que ha alcanzado la propia obra. Es decir, del estilo: una voz inconfundible.

Por ello, lejos de considerar obstáculo o incomodidad el tener que hablar de una novela inacabada –*Fiebre y lanza* es el primer volumen de *Tu rostro mañana*–, el crítico o comentador debería agradecerle a Javier Marías la posibilidad de convertir el simple ejercicio de lectura en una divagación que forzosamente no irá (o no únicamente) sujeta a ninguna de las cláusulas narrativas –intriga, personajes– que habitualmente permiten «resumir» los contenidos del libro para «dar cuenta de» ellos al lector, dado que tenemos en las manos una novela inconclusa de la que quedan por desvelar varios enigmas. Lo cual, insisto, puede ser hasta ventajoso en tanto en cuanto ello nos obliga a centrarnos más en el inicio y desarrollo del relato que en el, de momento, inexistente final, y prestar atención a unas primeras páginas e incluso a unas primeras palabras que preludian lo que seguirá y hasta lo condicionan. Sabido es que estamos ante un autor que aplica a la construcción de una novela el mismo «principio de conocimiento» que rige la vida, la realidad o el mundo: «no podemos comportarnos, ni decidir, ni elegir, ni obrar en función de un final conocido o de lo meramente posterior, sino que ese final o lo posterior deberán *atenerse* a lo ya vivido o acaecido o padecido, sin que eso pueda borrarse ni alterarse, ni olvidarse apenas», según manifiesta Javier Marías en «Errar con brújula», y repite a menudo en conferencias y entrevistas.

Por consiguiente, estas líneas sobre *Tu rostro mañana I* irán necesariamente prendidas a otras instancias narrativas tan portadoras de significación y de sentido como puedan serlo la anécdota y la intriga, lo que acontece y sucede a los personajes, por lo demás tan inesperados –los sucesos– y poliédricos –los personajes– como suelen ser en las novelas de este autor. Es más, algunos episodios aparentemente nimios, que tratan de un pequeño incidente común y casi banal, adquieren relieve por ir ligados a una secuencia reflexiva determinada, sea como un inciso o una digresión o, por el contrario, como espoleta y desencadenante. Al mismo tiempo, la peculiar estructura narrativa –y específicamente temporal– de *Tu rostro mañana* es como es porque en la novela se relata una experiencia X que da pie a hablar de unos temas muy concretos; es decir, hay una profunda trabazón entre lo que se cuenta y cómo se cuenta.

«No debería uno contar nunca nada...» empieza diciendo, no tanto paradójicamente sino con cierta desazón o pesadumbre, un narrador del que en el curso del relato averiguaremos que se trata de Deza, el personaje de *Todas las almas*, que regresa temporalmente a Inglaterra tras su separación matrimonial para trabajar en un programa radiofónico de la BBC. «Contar es casi siempre un regalo», prosigue pocas líneas después, «es un vínculo y otorga confianza», continúa, extendiéndose ahora sobre este otro núcleo

que le lleva a rememorar las confianzas por él depositadas y perdidas, lo cual le permite introducir otro tema –la imposibilidad del olvido y la persistencia del recuerdo–, al par que sesgadamente entra en el relato otro elemento, el tiempo, que al final de esta primera secuencia se concreta –y a la vez se cuenta, en el sentido de se calcula– mediante una cadena de analogías que acabará convirtiéndose en *Leit motiv* del relato, generando a su vez nuevos eslabones de una cadena cada vez más exacta y trabada:

> una noche o un día en que quien hablaba hablaba como si no hubiera futuro más allá de esa noche o día y fuera su lengua suelta a morir con ellos, ignorando que siempre hay más por venir, siempre queda, un poco más, un minuto, la lanza, un segundo, la fiebre, y otro segundo, el sueño –la lanza, la fiebre, mi dolor y la palabra, el sueño– y también el interminable tiempo...

Y nótese cómo en esta primera repetición de la serie fiebre-lanza-sueño se agregan ya dos nuevos elementos –mi dolor, la palabra–, rasgo característico del modo de un narrador cuyo discurso acaba convirtiéndose en una trama de vinculaciones sostenida precisamente por esa lectura analógica del mundo, propia del pensamiento literario (y sin duda también por el hecho de que estamos ante un autor que, como espléndido traductor de Sterne, conoce y confía en el principio narrativo del novelista inglés, según el cual *you progress as you digress*). De ahí que en el cierre de la primera secuencia retorne la negación inicial, ampliada a la vez que restringida en tanto que concretada (el anterior impersonal se sustituye ahora por una primera persona) y enfatizada (mediante la reiteración del adverbio): «**No, yo** no debería contar **ni oír** nada, porque nunca estará en mi mano que no se repita y se afee en mi contra, para perderme, o aún peor, que no se repita y se afee en contra de quienes yo bien quiero, para condenarlos».

La siguiente secuencia es el exacto envés de la anterior. Si en la primera el narrador hablaba de la confianza y fundamentaba su discurso en la experiencia estrictamente personal, hablará a continuación de la desconfianza, remitiéndose al plano jurídico-legislativo, y en concreto a la fórmula Miranda –«Tiene derecho a guardar silencio» el detenido–, fórmula aparentemente inofensiva e incluso benévola –ese «tiene derecho a»–, pero que, sometida al feroz asedio que le dispensa el narrador, se nos revela premisa delatora de la justicia como «una fantasmagoría y un concepto falso». Después retorna el narrador al plano personal, revelando algunos datos de su pasado, cuando le pagaban «por contar y oír y ordenar y contar. Por retener y observar y seleccionar. Por sonsacar, aderezar, recordar. Por interpre-

tar y traducir e instigar. Por tirar de la lengua y persuadir y tergiversar». No creo necesario destacar de nuevo la progresión de los conceptos engarzados y el quiebro último que alcanzan, ni tampoco es posible proseguir de este modo el comentario de la novela (apenas me he referido a las primeras doce páginas reales de la misma), pero sí me interesa destacar este arranque y señalar cómo se van engarzando y ampliando los varios elementos de un relato que habla de secretos y traiciones, del hablar y el callar, del recuerdo y el olvido, de verdades y mentiras, de confianzas y desconfianzas...

Quien así nos cuenta es un Jacobo Deza (o Jack, Jacques, Jaime, James, Diego o Yago; y la variabilidad del nombre de pila, en él y en otros personajes, así como el misterio y la incertidumbre del pasado de otros juegan un importante papel al servicio del tema central de la novela), narrador y testigo que, desde un presente incierto (no sabemos hasta dónde avanza el fluir del tiempo), nos hablará de ese otro tramo de su vida transcurrido en un pasado más o menos próximo y que se bifurca a su vez en dos momentos: uno, muy breve, cuando acude a una cena fría ofrecida por su antiguo colega y amigo Peter Wheeler en su casa de Oxford, episodio que transcurre a lo largo de la tarde-noche de un sábado y continúa durante la mañana del domingo tras una larga noche de introspección y búsqueda y episodio en el que vuelven a brillar las hábiles dotes de Marías para el retrato sarcástico de los más hilarantes y ridículos tipos que deambulan por los círculos sociales y culturales, episodio ruidoso y bullicioso, ágil, hilarante, pero en absoluto gratuito puesto que supone una especie de prueba o rito de paso para un Deza al que, ya a solas con Wheeler, en una larga conversación, se le propone incorporarse como «informante» a un grupo de espías –el MI6 del servicio exterior británico– cuyos orígenes se remontan a los años de la Segunda Guerra Mundial y grupo del que en su día formaron parte Wheeler y Rylands, ambos activistas destacados en nuestra Guerra Civil. De modo que esta actividad de informante que desempeñará Deza conforma el núcleo de ese tramo de su vida que evoca o recuerda.

Van abriéndose así paso en el relato una serie de círculos o unidades narrativas que desvelan episodios históricos de enorme interés, como la campaña gubernamental británica del *careless talk*, en que se advertía a la gente de los riesgos y peligros de las conversaciones imprudentes y descuidadas, instándolos a no hablar porque sí, a callar –«se nos enemistó con lo que más nos define y más nos une: hablar, contar, decirse, comentar, murmurar...», explica y denuncia Wheeler–, campaña ampliamente documentada en esta novela en que Marías glosa su sorprendente cartelismo, que también se incluye en el libro, según el modo empleado por el autor en

sus *Miramientos* o en algunas de las fotos e ilustraciones de *Negra espalda del tiempo*. O bien, más conocido entre nosotros, el episodio que relata el secuestro, la tortura y el asesinato del dirigente trostkista del POUM Andreu Nin. A estas instancias de un pasado no tan ajeno al narrador, dado que la historia de la delación del padre de Deza enlaza con todas ellas, se les va agregando, en una sabia fusión y sucesión de planos temporales que no responden a un orden cronológico sino analógico o asociativo (quizás porque, como le advierte el padre a Deza, «en el conjunto de una vida lo cronológico va perdiendo importancia, no se distingue tanto lo que vino antes de lo que vino luego, ni los actos de sus consecuencias, ni las decisiones de lo que desencadenan») la relación de la actividad del narrador como espía, oyente e informante (y que a su vez en su momento fue espiado e informado por otro) o del hombre que observa sin ser visto y que aplica una mente racional y unos ojos, tan atrevidos como diestros en el mirar, a urdir un sentido para aquello que aún no es, dado que el objetivo del grupo era y sigue siendo buscar reflejos, huellas lejanas de lo que las gentes «entrevistadas» serán: «conocer hoy sus rostros mañana», el fondo de las personas, lo esencial de ellas, «averiguar de qué serían capaces los individuos con independencia de sus circunstancias». Los miembros del grupo eran algo así como intérpretes de personas, traductores de vidas, anticipadores de historias.

La narración de estos hechos se funde con el análisis y la reflexión crítica de dicha actividad, atendiendo tanto a la dimensión moral de la misma como a la proyección en el tiempo, lo cual obliga a hacer balance, a sopesar y juzgar y, sobre todo, a establecer un contrapunto temporal del que deriva una ácida crítica del presente, a menudo puesta en labios de Wheeler, que denuncia la ceguera contemporánea –«Nadie quiere ver nada de lo que hay que ver [...] Nadie quiere saber»–, una educación encaminada a formar pusilánimes o «satisfechos incipientes», el rencor que hacia el pasado siente la época actual, la renuncia a saber con certeza, u otros asuntos. De modo que en la novela hay a la vez una indagación crítica sobre el presente y a través de ella se cuestionan desde ciertos hábitos o convicciones colectivas hasta, por ejemplo, las «medidas inquisitoriales» implantadas por «esos mediocres que nos gobiernan con espíritu tan totalitario y a los que la matanza de las Torres Gemelas está dando poco menos que carta blanca».

Una extensa parte de *Tu rostro mañana* (todo lo referido a la actividad del grupo, pasada y presente, así como otros pequeños episodios portadores de enigmas aún irresueltos: una gruesa gota de sangre descubierta por Deza en el primer tramo de la escalera de la biblioteca de Wheeler, el paseo

nocturno de una joven con botas altas que acaba llamando a la puerta del apartamento del narrador diciendo «Jaime, soy yo»...) es narrada con las técnicas propias del relato policial, también aplicadas a la personal indagación que lleva a cabo Deza cuando se queda a pernoctar en casa de Wheeler y se lanza *à la recherche* del pasado de Nin, Toby Rylands, Ian Flemming o Peter Wheeler, en densas horas en que sólo los libros hablaban en mitad de la noche.

Tanto esta casi clandestina indagación –resuelta en un soberbio ejercicio de espionaje libresco– como la tarea de informante o traductor de vidas que desempeña Deza, arrastran una serie de referencias metaficcionales, que van bastante más allá de la simple (y hasta cierto punto manida) analogía novelista *–voyeur,* entre otras cosas porque en la tarea que se le encomienda a Deza hay un componente activo, ausente en el mero *voyeur* pero decisiva en un narrador:

> consistía –nos informa éste– en escuchar y fijarme e interpretar y contar, en descifrar conductas, aptitudes, caracteres y escrúpulos, desapegos y convicciones, el egoísmo, ambiciones, incondicionalidades, flaquezas, fuerzas, veracidades y repugnancias; indecisiones. Interpretaba –en tres palabras– historias, personas, vidas. Historias por suceder, frecuentemente [...] vidas incógnitas o por ser vividas.

Reencontramos, por consiguiente, nuevas notas o variaciones del discurso metaficcional tan frecuente en las novelas de Marías y que también se somete al comentado contrapunto temporal, lo cual da pie a una fina meditación sobre el arte de contar en relación con las épocas históricas porque «todo tiene su tiempo para ser creído», se afirma en la página 248 y se reitera, amplificadamente, ya casi al final de este primer volumen: «hasta lo más inverosímil y lo más anodino, lo más increíble y lo más necio».

El narrador-espía o un Jacobo Deza que mira para ver y contar: un traductor de vidas o anticipador de historias porque *Tu rostro mañana* versa sobre el tiempo y sus contenidos, tema que el narrador persigue incansable por todos los meandros imaginables, divagando infatigable, acumulando precisiones y testimonios, recordando, exprimiendo argumentos. No hay arbitrariedad compositiva en esta novela de tan astillado discurso, quebrantada de continuo la línea cronológica o anecdótica, repleta de rodeos y desvíos, de digresiones o pausas reflexivas, de incisos y encadenamientos, de motivos recurrentes y sus variaciones, de reminiscencias o adivinaciones, que siempre se resuelven narrativamente, a partir de un hecho, un gesto, unas palabras, una imagen cuyo sentido se persigue hasta el final

porque «una cosa es el tiempo y otra su contenido, nunca repetitivo, variable infinitamente, mientras que el tiempo es homogéneo, y no se altera»[8]. Así, por ejemplo, la actual situación familiar de Deza le lleva a pensarse como hombre no sólo separado de un espacio (su antiguo hogar) y una vidas (sus hijos, Luisa) sino también como ser separado del tiempo que avanza; un mínimo incidente, un ligero achaque de ese «falso» anciano que es Wheeler genera una reflexión sobre la presciencia y el tiempo de la vejez; el incontrolable impulso de ponerse a limpiar la mancha de sangre descubierta en el suelo y la comprobación de la persistencia del cerco, de la delgada línea de la circunferencia que parece negarse a desaparecer, aparte de otras reflexiones y recuerdos (más círculos ahondando en la conciencia), le lleva a decirse: «tal vez es una forma de agarrarse al presente, una resistencia a desaparecer que también oponen los objetos y lo inanimado, no las personas tan sólo, tal vez es la tentativa de dejar su huella de las cosas todas, de hacer más difícil su negación o su difuminación o su olvido...». Y así también lo antes apuntado y cifrado en fórmulas como «conocer hoy sus rostros mañana» o «todo tiene su tiempo para ser creído», etc. e igualmente el entronque con temas aparecidos en otras novelas (el del engaño, en *Mañana en la batalla...*, el de la responsabilidad de estar enterato, que Marías trató en *Corazón tan blanco*, por no hablar de *Negra espalda del tiempo*, tan próxima a *Tu rostro mañana*, aunque no lo parezca).

Si me esfuerzo, recuerdo todo lo que aún no sé de esta historia (lo de la mancha de sangre, las circunstancias de algunas muertes, la identidad de la mujer que llama y habla al final de este primer volumen) y sin duda espero lo por venir (¿el sueño?). Pero no me impacienta especialmente. Es mucho lo contado hasta el momento, en una prosa cuyas virtudes han sido hace ya tiempo cifradas por lectores más autorizados que yo, que sé que habré de volver a unas páginas tan iluminadoras e insólitas en nuestro actual panorama narrativo (también criticada en la novela la abundancia de tanta zafiedad y malsana fascinación por «el mal» que lo caracteriza). Porque, si, como afirma el narrador, «lo más arduo de las ficciones no es crearlas, sino que duren, porque tienden a caerse solas», no tengo duda de que *Tu rostro mañana* permanecerá. Incluso aunque no concluya.

[8] *Tema central, como apunté, en* El monarca del tiempo, *donde en el ensayo central, «Fragmento y enigma y espantoso azar», Marías afirma: que «no es lo mismo el tiempo que el contenido del tiempo: el tiempo parece poderse dividir, pero lo que establece y posibilita su división no es otra cosa que su propio contenido, hasta el extremo de que quizá habría que preguntarse si lo dividido de hecho es el tiempo mismo o más bien su contenido...»*

La colmena y «unas gafas de color»

Adolfo Sotelo Vázquez

«Señores, dos caminos se abren delante de nosotros...»

Manhattan Transfer

I

Durante el curso de verano «La obra literaria de CJC», celebrado en Iria Flavia del 9 al 13 de julio de 2001, Camilo José Cela le contaba al periodista Fernando Ónega que quiso quemar el fajo de cuartillas que componían *La colmena*, a causa de su desorientación y desmoralización, para añadir:

> «Yo estaba desmoralizado, me la había prohibido la censura, tenía que mandarla a América, me echaban de la Asociación de la Prensa... Pero entonces fue cuando empecé a pensar que "quien resiste, gana" y aquí estoy[1]».

CJC se refiere con poca precisión a los meses que van desde comienzos de 1950 –cuando remite el manuscrito de la novela a Emecé Editores de Buenos Aires– al invierno del 53, momento en que cesa como miembro de la Asociación de la Prensa, pero también fechas en las en las que se le otorga la encomienda de Isabel la Católica, a propuesta del Instituto de Cultura Hispánica. En efecto, el que resiste gana, porque para abril del 53 (fecha en la que se le impone la encomienda) se iniciaba una trayectoria de éxitos y satisfacciones literarias –y de otros tipos– que no podía presagiar cuando en el invierno del 50 había querido quemar el original, que había empezado su dilatada pelea con la censura el 7 de enero de 1946, pelea en la que el novelista había pasado por vacilaciones que le llevaron a pensar en la fragmentación del texto novelesco, tal y como revela el cuento «Unas gafas de color» que se publicó, por primera vez, en el diario *Arriba* el 25 de abril de 1946.

Constatemos que los dos hechos acaecidos en las primeras semanas del 53 y que llevaron a su amigo y vecino César González Ruano a mostrar su

[1] *Fernando Ónega, «Entrevista a CJC»,* La obra literaria de CJC *(VI curso de verano), Fundación Camilo José Cela, Iria Flavia, 2002, p. 341.*

sorpresa, anotada puntualmente en su *Diario* con fecha de 23 de enero, dejan entrever la habilidad y la cautela de Cela para transitar por unos parajes tan inhóspitos como los de los años 40. Astucia y tenacidad que le reconocía su paisano Álvaro Ruibal cuando, con motivo del ingreso de CJC en la Real Academia Española, escribía en *La Vanguardia* («El nieto de Trulock», 13-III-1957): «Camilo sabe nadar y guardar la ropa, dar una de cal y otra de arena, lo cual revela un fino sentido social. El avispero literario le respeta y le concede categoría de intocable. A veces se siente rebelde, pero guarda las formas, porque en el fondo es un gallego vacilante y astuto que no tiene la pretensión de hallarse en posesión de la verdad».

Esos años, que acabaron con su cese en la Asociación de la Prensa, pero, a la vez, con un alto galardón por parte del Instituto de Cultura Hispánica, son los de la fragua de *La colmena* y los de los avatares de la gran novela con la censura española y con la censura argentina (son los tiempos del general Perón) que según recordaba CJC en 1965, «también me mareó bastante, pero, al menos, el libro pudo publicarse en una versión bastante correcta»[2]. De esas vicisitudes entresaco por su curiosidad literaria la que aconteció en la primavera de 1946, poco antes de que el escritor viajara a la Alcarria en compañía del fotógrafo Karl Wlasak y de Conchita Stichaner, punto de partida de un libro memorable, *Viaje a la Alcarria* (1948): la desviación de unas viñetas o celdillas de *La colmena* hacia el cuento «Unas gafas de color».

II

Cela empezó a escribir *La colmena* en Madrid en 1945, al tiempo que publica tres volúmenes: de poesía, *Pisando la dudosa luz del día. Poemas de una adolescencia cruel* (Zodíaco, Barcelona); de narraciones, *Esas nubes que pasan...* (Afrodisio Aguado, Madrid); y una recopilación de sus primeros artículos, *Mesa revuelta* (Sagitario, Madrid). El joven maestro trabaja con constancia y tenacidad, y en una versión incompleta presenta la novela que ya se llama *La colmena* (a lo largo de la redacción inicial del año 45 se tituló «Café europeo», primero, y «Café la Delicia», después) a la censura el 7 de enero de 1946. La censura la prohibió y el propio escritor instó al editor, Carlos F. Maristany de Ediciones del Zodíaco de Barcelona, que le acababa de publicar el poemario *Pisando la dudosa luz del día* y que le publicaría durante el 46 la cuarta edición de *La familia de Pascual*

[2] *CJC, «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas» (1965). Cito por CJC,* La colmena *(ed. Raquel Asún / Adolfo Sotelo Vázquez), Castalia, Madrid, 2001, p. 140.*

Duarte, a presentar el texto *La colmena*, primera parte del libro primero, *Caminos inciertos*, de *La tarea infinita* (novela), como libro de bibliófilo para poder salvar los escollos de la censura. En 1965 CJC recordaba lo sucedido:

> «El 27 de febrero solicitó el editor el oportuno permiso para una tirada con características especiales, de lujo y reducida; fue también denegada, en oficio del 9 de marzo»[3].

Como ha mostrado Fernando Huarte Morton[4] el texto presentado a la censura terminaba con la fecha «Madrid, diciembre, 1945» y se trata en efecto de una versión incompleta, de la que interesa destacar que la historia se data en 1943, momento acorde con la acción de la novela, pese a que con posterioridad CJC ha sostenido siempre que dicha historia discurría en el Madrid de 1942, tal y como afirmaba en la «Nota a la primera edición» que se incluyó en las solapas de la edición bonaerense de 1951: «Su acción discurre en Madrid –en 1942– y entre un torrente, o una colmena, de gentes que a veces son felices, y a veces, no»[5].

De la censura religiosa de la novela se encargó Andrés de Lucas Casla, mientras que atendió a la censura laica Leopoldo Panero, buen amigo del novelista y prologuista de *Pisando la dudosa luz del día*. El censor eclesiástico tachó abundantemente la novela que, a su juicio, atacaba al dogma y a la moral y tenía un valor literario escaso. Cuando el censor da a conocer a Cela sus tachaduras, el novelista no las acepta y renuncia a la publicación, que, sin embargo, había intentado «salvar» Leopoldo Panero en atención al valor artístico y literario del texto[6].

La colmena queda, pues, varada en febrero del 46. CJC va a desgajar del original de la novela –capítulo V– la materia narrativa del cuento «Unas gafas de color», que vio la luz en *Arriba* el 25 de abril de 1946 y posteriormente formó parte de *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones* (José Janés, Barcelona, 1947). El tomo que contenía catorce narraciones breves –en su mayoría publicadas durante el 45– recogía dos relatos aparecidos en *Arriba* en 1946: «Las gafas de color» y «Dos cartas». En

[3] Íbidem. *p. 140.*

[4] Cf. *Fernando Huarte Morton, «Bibliografía celiana: el manuscrito de* La colmena», La obra literaria de Camilo José Cela *(IV curso de verano), Fundación Camilo José Cela, Iria Flavia, 2000, pp. 105-154. De este trabajo aprovecho su abundante y fidedigna información.*

[5] *CJC, «Nota a la primera edición». Cito por CJC,* La colmena, *p. 145.*

[6] *Los dictámenes de los censores pueden verse en José María Martínez Cachero,* La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura, *Castalia, Madrid, 1997, pp. 112-113.*

dicho tomo el relato desgajado de *La colmena* iba dedicado a Gonzalo Torrente Ballester.

Pero lo verdaderamente importante del tomo pasó desapercibido. Y, sin embargo, es el contexto más explícito de la reconversión de unas viñetas del capítulo V de la novela inédita y prohibida en la narración «Las gafas de color». Se trata de un texto que abría el volumen y que CJC tituló «Notas para un prólogo». El texto presentaba dos características: las letras iniciales de los párrafos forman un acróstico y las reflexiones no tienen como tema las narraciones breves, sino lo que deberíamos llamar la naturaleza y el carácter de la novela según CJC. Vayamos por partes.

En el acróstico se puede leer: «Publico esto en pedazos porque tengo que comer. El cura que me censuró es un desdichado»[7]. Evidentemente los pedazos hacen referencia al «destrozo censorial» que había sufrido en manos del cura desdichado *La colmena*, porque, rigurosamente «pedazo» sólo lo era el cuento dedicado a Torrente Ballester. Cela le explicó en 1955 al editor (entonces en tareas de entrevistador) Rafael Borràs Betriu que el acróstico era «su pequeña venganza contra el censor de turno»[8]. Por cierto, que cuando Borràs se lo comentó a Janés, que no había caído en la cuenta ocho años antes, al publicarse los relatos, éste sintió verdadera preocupación y «se quedó demudado»[9]. Anécdota que revela la escasísima trascendencia del acróstico, ya que «Notas para un prólogo» no volvió a ver la luz hasta la edición que de *El bonito crimen del carabinero* se hizo por las barcelonesas ediciones Picazo en 1972[10]. Se trata de un buen ejemplo del saber nadar y guardar la ropa que caracterizaba la conducta celiana de esos años tan procelosos como difíciles.

Las «Notas para un prólogo» son junto con «A vueltas con la novela», el artículo publicado en *Ínsula* (15-V-1947), las mejores reflexiones teóricas de CJC para entender la forja de la excepcional novela de 1951 a la par que sus ideas estéticas son válidas también para otras variantes narrativas, dado el descrédito con el que el joven maestro gallego trataba en esas latitudes a los géneros literarios[11]. Con muchísima sutileza Cela dice omitir

[7] *CJC,* El bonito crimen del carabinero y otras invenciones, *José Janés, Barcelona, 1947, pp. 9-15.*

[8] *Rafael Borràs Betriu,* La batalla de Waterloo. Memorias de un editor (I), *Ediciones B, Barcelona, 2003, p. 100.*

[9] Íbidem., *p. 100.*

[10] *Se reproduce «Notas para un prólogo» pero sin conformar el acróstico. Son simplemente trece notas. Para más información debe verse el utilísimo tomito de Fernando Huarte Morton,* Los cuentos de «El bonito crimen del carabinero» de CJC, *O Tabeiron Namorado, 6, Fundación Camilo José Cela, Iria Flavia, 1998.*

[11] Cf. *Adolfo Sotelo Vázquez, «Introducción» a CJC,* La familia de Pascual Duarte, *Destino, Barcelona, 1995, pp. XXXV-XXXIX.*

«ciertas razones de algún alcance que, después de pensarlo mucho»[12] le han decidido a contravenir su costumbre de no prologar sus libros[13]. Las razones que omite a buen seguro tienen que ver con la fragua de *La colmena* y su descalificación de novela poco trabada que había hecho el «cura desdichado» en su informe.

En las «Notas» se sostienen postulados fundamentales de su arte narrativo. La novela es un río que recoge el ritmo vital, la cadencia de las vidas humanas:

> «Tiembla en la novela la sustancia misma de la vida, como tiembla en el río la esencia misma del movimiento. En tanto que camino la vida, cabe pensar que las páginas que caminen a su ritmo son las páginas de una novela[14]».

El oficio sin metro del novelista es captar lo radicalmente vital con un *écran* que rechaza las lunas planas, es aprehender el ruido y la furia, el torrente o la colmena de la vida, es hacer temblar en el relato la sombra misma del hombre:

> «Ir a remolque, hablar como se habla, respirar como respiran los que están vivos y acaban por dejar de respirar. Cojer la vida y estrujarla contra nuestro corazón. He ahí la labor del novelista[15]».

Cela, provisto de una carta de marear que atendía a la gran tradición del 98 y a Ortega, navegó hacia una novela que representaba, desde la mirada y la memoria, la morada vital de la sociedad española:

> «Una novela es, pensémoslo bien, la fe de vida de un pueblo y de un momento, interpretados ambos literariamente. El personaje es el fedatario, nunca el documento mismo[16]».

El novelista es el notario de la conciencia de un pueblo y de un momento. La novela es el pulso de esa fluencia vital, de ese pedazo de vida. El

[12] *CJC, «Notas para un prólogo»,* OC, *Destino, Barcelona, 1973, t. I, p. 543.*

[13] *Es una verdad a medias. Cierto que las primeras ediciones de* La familia de Pascual Duarte *(1942),* Pabellón de reposo *(1943) y* Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes *(1944) no llevan prólogo, pero la bella edición del* Pascual *de Ediciones del Zodíaco (Barcelona, 1946) –que es la cuarta– contiene una censurada «Breve historia de esta novela» (pp. IX-XXV), de gran importancia e interés.*

[14] *CJC, «Notas para un prólogo»,* OC, *t. I, p. 544.*

[15] Ibidem., *p. 547.*

[16] Ibidem., *p. 544.*

personaje es el fedatario. Se trata de un haz de reflexiones que laten en un texto contemporáneo de la publicación de *La colmena*:

> «El escritor es el notario de la conciencia de su tiempo y de su mundo, y a la conciencia hay que tomarle el pulso donde está, a ras de tierra, pegada a la corteza de la tierra, esa caja de resonancia donde se escucha, isócrono y amargo, el cruento retumbar de los corazones[17]».

CJC defendía en esas notas prologales su quehacer como el sumatorio de la mirada y la memoria volcadas sobre cualquier paisaje vital. O dicho de otro modo, estrujar contra su corazón a los seres anónimos del torrente de la vida madrileña de 1943 para oírles respirar. Aspecto éste radicalmente prioritario en el oficio narrativo de Cela, que nunca se disfrazó «de entomólogo para enseñarnos el estúpido ir y venir de unos lejanos insectos»[18], tal y como sostiene Rafael Chirbes en un libro, *El novelista perplejo* (2002), por tantos motivos admirable, pero que enjuicia *La colmena* desde un punto de vista tópico y erróneo.

III

Le asiste la razón a Francisco Umbral cuando escribe que «lo que separa a Cela [...] de los movimientos renovadores del segundo medio siglo es un robinsonismo creador»[19]. *La colmena* era durante su forja y en su texto definitivo una obra dotada de una «irreductible originalidad»[20], nacida de varios impulsos que el curioso lector puede aprender en la reseña aparecida en *Destino* (30-VI-1951) de su mejor crítico de primera hora, Antonio Vilanova. Esa originalidad radica –entre otros aspectos– en la audacia de un discurso narrativo calculado, «multipolar, disociativo y fragmentario»[21], del que el novelista gallego era tan consciente que le permitió, con leves pero importantes alteraciones, forjar un cuento como «Las gafas de color».

El cuento está conformado por cuatro unidades de relato. La primera y la tercera son parte de la mima historia: la de Juan, que tras pasar un rato

[17] *CJC, «La galera de la literatura» (*Ínsula*, marzo 1951),* Glosa del mundo en torno, OC, *Destino, Barcelona, 1989, t. XII, pp. 570-571.*

[18] *Rafael Chirbes,* El novelista perplejo, *Anagrama, Barcelona, 2002, p. 101.*

[19] *Francisco Umbral,* Cela: un cadáver exquisito, *Planeta, Barcelona, 2002, p. 186.*

[20] *Cito la reseña de Antonio Vilanova por CJC,* La colmena, *p. 501. La espléndida lectura de la novela de Cela por Vilanova no se ha ponderado con justicia. Leo con satisfacción en las memorias de Rafael Borràs Betriu: «Al año siguiente de su publicación en Buenos Aires, en los cursos de verano para extranjeros, Antonio Vilanova recomendaba a los alumnos la lectura de la novela de Cela» (*La batalla de Waterloo, *p. 67).*

[21] *Los adjetivos son de Vilanova. Cito por CJC,* La colmena, *p. 503.*

en el café de doña Luisa, del que le echaron el día anterior, se dispone a comprar un regalo para Josefina. La segunda y la cuarta unidad del enunciado narrativo remiten a otra historia: la de Félix, el violinista del café de doña Luisa, que pretende comprar unas gafas ahumadas para su mujer que «tiene los ojos cada vez peor», y no puede por falta de dinero. La vertebración de las dos historias o lo que Cela llamaría «el estremecido reflejo de un instante»[22] se produce en la cuarta unidad, cuando Félix encuentra los cinco duros que ha perdido Juan y que le permiten atender a la necesidad de las gafas de color de su mujer.

El cuento presenta dos historias encarnadas en hechos rutinarios, provistas ambas de un tono de tristeza anodina y vulgar. La existencia cotidiana y la derrotada inercia de Juan parecen romperse con su «pequeña venganza» en el café de doña Luisa, pero allí mismo pierde cinco duros que le hubiesen permitido comprarle el grabado a Josefina. Esa misma triste rutina resulta la cárcel de la que no puede salir Félix, quien, sin embargo, encuentra en el azar un mínimo e importante destello de alegría: el hallazgo de los cinco duros con los que adquirir las gafas de su mujer.

Instantes de unos pedazos de vidas sencillas, tristes, anodinas; momentos de unos caminos inciertos que por el tono, el tiempo del relato, la enunciación narrativa y la atmósfera vital y moral que presentan remiten al universo, al espacio-tiempo de *La colmena*. Y, en efecto, no sólo remiten, sino que las cuatro unidades del relato del cuento son cuatro celdillas de la novela que la censura acababa de prohibir, con unas mínimas, pero significativas, mutaciones.

¿Qué cambios ha introducido CJC? En el plano de las respectivas *historias* los cambios sólo afectan al nombre de los personajes:

Novela	Cuento
Martín	Juan
Nati Robles	Josefina Domínguez
Doña Rosa	Doña Luisa
Pepe, el camarero	Ortiz, el camarero
Seoane	Félix
Rómulo, el librero	Rómulo, el librero
Macario, el pianista	El pianista

[22] *CJC, «Trabajosa piedra artesana» (1963),* OC, *Destino, Barcelona, 1973, t. II, p. 18.*

Como se ve, los cambios son irrelevantes en este plano de las historias. La relevancia de la mutación reside en el orden en que se disponen las unidades del relato. Si llamamos 1A – 2B – 3A – 4B a las cuatro unidades del cuento, su ubicación en la parte quinta de *La colmena* es la siguiente (marco con una F precedida de una cifra que indica el número de los fragmentos o secuencias, si los hay, que se interponen entre las unidades que fueron a parar al cuento):

2B – 1F – 1A – 4F – 4B – 7F – 3A

Es decir, lo que Darío Villanueva llamaba con precisión «los desajustes en el orden de las secuencias»[23] y que era una de las características de la reducción y la simultaneidad en la temporalización de la novela, se han «ajustado» en el cuento a un paralelismo estricto entre las dos historias (A y B) que siguen un orden interno de causa-efecto. La causa –la pérdida de los cinco duros por parte de Juan en el café de doña Luisa– produce el efecto del hallazgo que Félix hace de esos cinco duros y que le dan la posibilidad de comprar las gafas de color. Es el estremecido reflejo de un instante.

Naturalmente el cuento conserva el contraste entre el diálogo de los personajes y el punto de vista del narrador ubicuo y omnisciente y el muy significativo del autor implícito, tal y como argumentó, con tino no del todo atendido, Germán Gullón[24]. Contraste que imposibilita la lectura del cuento o de la novela –lo cual es mucho más grave– como producto de un entomólogo sino como resultado de la apertura de la ventana del corazón del escritor sobre unas vidas inciertas y mediocres, que como anotaba Torrente Ballester en su reseña de *La colmena* en *Cuadernos Hispanoamericanos* (julio-agosto 1951), «están esperando su poeta». Poeta, que dicho sea para concluir, se convertiría de inmediato en el referente principal de la naciente generación de prosistas del medio siglo.

[23] *Darío Villanueva, «Introducción» a CJC,* La colmena, *Noguer, Barcelona, 1983, p. 49.*

[24] *Germán Gullón, «Silencios y soledades en España:* La colmena», Ínsula *(octubre, 1976), pp. 1 y 14.*

Oscar Alemán en Europa
La guitarra argentina del jazz

Sergio A. Pujol

En su película *Sweet and lowdown*, Woody Allen hizo la biografía de un guitarrista de jazz olvidado por la historia. Oscurecido en vida por el genial Django Reinhardt, el personaje de Allen se sabía un gran músico, aunque no ocultaba la frustración de ser «el segundo mejor guitarrista del mundo». Para los argentinos, ese segundo gran guitarrista de los años 30 realmente existió. Se llamó Oscar Alemán. Difícilmente Woody Allen haya oído hablar de él, pero en el mundillo del jazz sus discos han vuelto a circular, mientras un reciente documental que narra sus peripecias recorre las universidades norteamericanas y los festivales de cine independiente[1]. Definitivamente, Oscar Alemán fue el gran guitarrista que la Argentina regaló al mundo.

En 1939, un músico argentino que muchos creían brasileño descollaba en el Chantilly de París. Algunos entendidos –entre ellos el crítico Charles Delaunay, hijo melómano de un gran pintor– se hicieron amigos de aquel guitarrista y así escucharon el relato en primera persona de una vida insólita, llena de color, viajes y música. Después de todo, este hombre también era negro y tal vez un poco gitano en su forma de vivir, debieron pensar los socios del Hot Club de Francia al descubrir a Oscar Alemán y darse cuenta de que, a la par de Django, el morocho argentino estaba inventado eso que pronto se llamaría *gypsy swing*.

Pero al estallar la guerra, las fiestas del Chantilly llegaron a su fin. París cayó bajo los nazis y Oscar Alemán hizo las valijas. Se fue al sur de Francia, dispuesto a cruzar a España y desde allí intentar volver a Buenos Aires.

[1] *El cineasta Hernán Gaffet realizó el documental* Oscar Alemán: vida con swing, *una rigurosa investigación histórico-musical. Presentada en 2002, la película ya se exhibió en Buenos Aires, La Habana, París y varias universidades norteamericanas, a la vez que apuntaló la recuperación de una música que nunca había dejado de sonar del todo entre los aficionados del jazz con cuerdas del mundo, como lo demostró la edición 1998 del festival de Oslo. En materia de grabaciones, las mejores ediciones son* Oscar Alemán. Buenos Aires-Paris *(Frémeaux & Assoc iés, Paris, 1994) y* Oscar Alemán. Swing guitar masterpieces. 1938-1957 *(Acustic Disc, San Rafael, CA, 1998).*

En la frontera padeció el maltrato de unos oficiales de la Gestapo que destruyeron las dos guitarras National con las que había labrado su módica fama europea. Afortunadamente, el músico salvó su vida. Argentina lo esperaba con los brazos abiertos, aunque, de no haber sido por Hitler, Oscar se hubiera quedado en París un tiempo más. Para entonces su guitarra, con acento de jazz, sabía hablar diversas lenguas.

Si bien había participado en una serie de grabaciones de la cantante Lina D'Acosta, Oscar Alemán no había viajado a Europa para vender música latinoamericana, ni siquiera tango, género que conocía muy bien y que en Buenos Aires había frecuentado a fines de los 20 como integrante del trío Victor. En realidad, a él le gustaba el jazz, sobre todo desde que había descubierto los discos del guitarrista Eddie Lang. También le interesaba la música brasileña, aunque prefería los cambios de armonía de la canción norteamericana. En realidad, Alemán había saltado del anonimato a la revista negra casi de un día para otro. Sin embargo, ese tránsito que cambió su vida fue fruto de una preparación paciente: imaginémoslo encerrado en la pieza de alguna pensión de mala muerte intentando sacar un acorde o una melodía sobre las cuerdas de la guitarra.

Nacido en Resistencia, Chaco argentino, en 1908, ese Oscar Alemán que volvía a Buenos Aires expulsado por la guerra y dignificado por el mejor jazz de su época, podía mirar hacia atrás sin ira, pero acaso con más de un recuerdo doloroso sobre sus espaldas. Siendo un niño, se había instalado con su padre y sus hermanos en Brasil, a probar suerte, entre el comercio y el teatro de variedades. Pero la fortuna faltó a la cita. El padre llevaba representaciones para vender algodón y otros productos que allá no había y que en esa época eran fáciles de vender. En los ratos libres, la familia hacía música en plazas y teatros. Contradictoriamente, la actividad nocturna cobró una cierta regularidad y los negocios, en cambio, decayeron. Un día los Alemán recibieron la peor de las noticias: la madre de Oscar había muerto en Buenos Aires. Entonces la familia se deshizo. Una de las hermanas de Oscar se fue con un director, otro hermano se fue por su cuenta a hacer un número de zapateo americano y el padre, desesperado, se arrojó al vacío desde un tren. Totalmente solo, Oscar se instaló en Santos. Tenía diez años, dormía debajo de los bancos de las plazas y abría y cerraba las puertas de los automóviles para ganar algunas propinas que le permitieran comer.

Como uno de esos niños de las novelas de Dickens, Oscar debió arreglárselas como pudo, sacándole sonidos a un *cavaquihno* con el que recorrió Santos para no morirse de hambre. También hizo algunos reemplazos en orquestas de baile. Un día conoció a Gastón Bueno Lobo, un guitarrista que lo ayudó a perfeccionar la técnica instrumental, al tiempo que le ofre-

cía una salida laboral interesante: formarían el dúo Les Loups, y con guitarra española y guitarra hawaiana –la especialidad del brasileño– los músicos no se cansaron de transitar por la ruta de los casinos y cabarets de Río de Janeiro, primero, y de Buenos Aires más tarde.

Fue así como, a partir de 1925, desde el Teatro Casino hasta el Tabarís, Les Loups se convirtió en un número bastante solicitado de la nocturnidad porteña. Los guitarristas eran artistas de variedades: estaban preparados para hacer de todo. Tocaban versiones un tanto excéntricas de *La cumparsita* o *En un pueblecito español*, en un estilo impersonal, como para ser escuchado con atención flotante ante un público que festejaba las gracias sin poner demasiado entusiasmo en los aplausos. Algo de eso se grabó en el sello Victor, hacia 1928. Para entonces, el desempeño de Oscar superaba claramente al de su compañero y en cierto modo maestro. Mientras éste dibujaba linealmente las melodías de los temas, Oscar tocaba los contrapuntos y armonías con mucha fluidez, adornando el canto principal con veloces bordoneos y un fraseo improvisado que pugnaba por saltar al primer plano. Era la forja de un estilo.

Trabajando en el teatro Nuevo, el dúo conoció a Harry Fleming, un zapateador norteamericano que estaba actuando en la Argentina. A Fleming le gustó mucho lo que hacía Les Loups. Imaginó al dúo haciendo su rutina mientras él zapateaba y lo invitó a participar de una serie de actuaciones en países europeos, empezando y terminando por Madrid. Para Oscar, aquel trabajo fue revelador. Apreció las subdivisiones rítmicas del bailarín y aprendió él también a zapatear con swing. Finalmente, conoció sitios curiosos en ciudades que hasta entonces eran sólo imágenes en libros y diarios. Conoció Londres, Amsterdam, Berlín, Lisboa, Madrid...

Después de una gira agotadora, verdadera experiencia de iniciación en el mundo europeo, llegó la hora de las grandes decisiones. Finalizado el contrato con Fleming, Bueno Lobo sintió que su salud no lo acompañaría el resto de la aventura y eligió volver a Sudamérica. Oscar se quedó en España, y estando en el Alcázar, Josephine Baker, que había oído hablar del guitarrista argentino a través de los músicos de su orquesta, lo invitó a sumarse a sus shows. Fue un tiempo de giras y contactos, haciendo ritmo con la Diosa de Ébano, la gran atracción del París festivo. La relación con la Baker fue musical y sentimental, y terminó amistosamente en 1932 cuando Oscar, fascinado por la actividad musical francesa, quiso probarse en los ambientes más exigentes del jazz del momento. Quedaba atrás un año lleno de *glamour* –la crisis llegaría a Francia con cierto atraso– y empezaron a lloverle propuestas de trabajo aquí y allá. Su agenda de esos años fue, en gran medida, la agenda misma del jazz europeo.

Contra cualquier sospecha de megalomanía argentina, ahí están los discos, algunos ya pasados a compacto y prolijamente editados en Francia y Estados Unidos. Los primeros registros verdaderamente valiosos son los que Oscar grabó al lado de Freddy Taylor y sus Swing Men From Harlem, un conjunto norteamericano que, según diría Oscar años más tarde, tocaba en el estilo que a él realmente le gustaba. Luego, como miembro de la orquesta de la Villa D'Este, el guitarrista grabó junto a uno de sus ídolos, el trompetista Bill Coleman. En *Joe Louis Stomp*, tema escrito por Coleman en homenaje al genial boxeador, la guitarra de Oscar hace su entrada entre el solo de saxo tenor y el de clarinete. Se la escucha vibrante en un medio coro que, dada la secuencia armónica simple del tema y la capacidad de Oscar para decir mucho en poco tiempo, impresiona como si fuese un tema completo.

En 1938 Oscar se trasladó a Dinamarca para grabar con el violinista Svend Asmussen. En los estudios de Copenhagen, su guitarra se lució en una versión relajada de *Sweet Sue*, una canción del repertorio de Paul Whiteman que hacía bailar y suspirar a casi todas las chicas del mundo, y *Limehouse Blues*, un éxito del Quinteto del Hot Club de Francia. La formación de Asmussen era un sexteto claramente encuadrado en el *gypsy swing*. A Oscar se le confió la primera guitarra, y esta vez sus entradas fueron más destacadas aún que las que le había reservado Coleman.

Pero su consagración discográfica llegaría ese mismo día del 38, unas horas más tarde, con las grabaciones de dos solos absolutos: *Nobody's sweetheart* y *Whispering*. Allí se aprecia la claridad expositiva del guitarrista, así como sus planteos armónicos modernos, acaso más modernos que los de Django, si pensamos que los solos del gitano derivaban casi siempre de los arpegios, mientras que los de Oscar incursionaban en escalas combinadas. Conjugando de modo muy efectivo su destreza técnica con un haz de recursos expresivos –desde los contrastes dinámicos a los deslizamientos microtonales sobre una o varias cuerdas–, Oscar Alemán desarrolló un estilo autosuficiente para un instrumento cuya función asignada en la banda de jazz era la del acompañamiento discreto, casi inadvertido. Cuando volvió a París, ya se sentía seguro para liderar bandas y combos. Todo era cuestión de oportunidad.

A lo largo de 1939, Oscar Alemán fue una estrella en la ciudad que otorgaba los títulos de estrellato. Integró la banda de Eddie Brunner, debutó en el Chantilly como solista y realizó cuatro históricas grabaciones con la banda (un septeto) del clarinetista Danny Polo. Podemos ver en retrospectiva la tragedia que contenía aquel tiempo, pero la música trasmite más felicidad que preocupación. *China boy*, por ejemplo, es una veloz recorrida

por los cambios de acorde que hicieron famosas las canciones de Gershwin. El solo de Oscar es una cascada de notas jocosas y una prueba de virtuosismo de la que Danny Polo debió sentir orgullo de tener a su lado.

En los meses siguientes, Alemán trabajó con el acordeonista Gus Viseur, en medio de una orquesta *musette* que valseaba de todo, y se presentó con éxito con su propio trío de dos guitarras (John Mitchell tocaba la segunda) y el contrabajo de Wilson Myers, que también cantaba y hacía *scat*. Con esta formación, Oscar grabó para el sello Swing de París cuatro *hits* del momento: *Jeeper Creepers* –en el cine, Louis Amstrong le cantó ese tema a un caballo–, *Russian Lullaby*, *Dear old Southland* y un tema del propio Oscar, *Just a a little swing*. Son buenas muestras del talento de Alemán, pero quizá no estuvo tan estimulado como en los encuentros con Polo.

¿Y con Django? Cuando Oscar volvió a la Argentina el guitarrista gitano no era todavía la figura inmensa en la que se convertiría más tarde. Oscar lo nombró al pasar, entre tantas referencias a su viaje. Pero con los años la pregunta por Django prosperó: ¿cómo había sido la relación entre los dos mejores guitarristas de jazz de los 30? «Yo dormí con Django en su carromato», narraría Alemán mucho después de la muerte del gitano. «También toqué la guitarra ahí y almorcé. La pasé muy bien con él... la mujer le leía las manos. Django no llevaba nunca a nadie a su carromato. Y tomábamos las mejores bebidas importadas...» En cualquier caso, aquella amistad se basó, al menos al comienzo, en una rivalidad legítima.

Basta con escuchar las intervenciones de otros guitarristas de la época para tener una idea exacta del primado que Django y Alemán supieron disputarse cabeza a cabeza. Cuando a mediados de 1939 el crítico inglés Leonard Feather se mudó a Nueva York, después de haber pasado su largo veranito en París, declaró a los medios su admiración por el guitarrista argentino, considerándolo más dotado que al gitano para el *swing*. (Lamentablemente, la memoria del crítico se debilitó con los años y en su célebre *The Encyclopedia of Jazz* no hay señales de Oscar).

De todos modos, gustos aparte, resulta poco verosímil la versión que asegura que Django sintió celos de Oscar, al descubrir que era tan buen guitarrista como él. Más productivo es pensar a los dos guitarristas como figuras diferentes, con estilos muy personales y –al menos en el caso de Django– muy influyentes. Mientras el creador de *Minor swing* fusionó sutilmente la tradición melismática de su pueblo y trabajó su estilo a partir de una acabada técnica de ejecución con púa, Oscar fue en ese punto más heterodoxo: punteaba con un dedal metálico en el pulgar y alternaba los pasajes lineales con tríadas de acompañamiento, sobre una sensibilidad rítmica que tanto le debía al jazz como a la música brasileña, esa otra gran

fuente musical de la que siempre bebieron los guitarristas populares. En general, el toque de Django era más suave y sus frases más veloces y elegantes. Oscar tenía un ataque más vigoroso y su energía rítmica era formidable. Su sonoridad era tal vez un poco rústica pero de una fuerza sorprendente. Y un dato técnico que tal vez tenga alguna importancia para guitarristas y *luthiers*: el gitano usaba guitarras Maccaferri y el argentino prefería una versión de la marca National con revestimiento metálico.

En el otoño sudamericano de 1940, Oscar Alemán regresó a Buenos Aires, y en mayo se presentó con su primer quinteto argentino en Adlon, una de las confiterías más renombradas del centro porteño. Allí fueron todos a escuchar al hijo pródigo del jazz argentino, recién desembarcado con un tesoro de anécdotas en su memoria. Unos meses después, el frente de su quinteto, el rival de Django comenzó a escribir un largo capítulo argentino, sembrando de sambas, boleros y jazz las emisoras de radio y las pistas de baile. La prensa argentina lo recibió como al hijo viajero que volvía al hogar después de vivir intrépidas aventuras: Ulises nuevamente en Itaca. Perón y Evita lo contrataron para que con su orquesta animara algún que otro acto oficial y los músicos de tango lo trataron con respeto, en una época en la que el jazz y la música de Buenos Aires convivían como dos caballeros. A partir de las crónicas de las actuaciones en Europa y la voz del propio músico, se construyó uno de los relatos más seductores en la trama del espectáculo argentino de aquel tiempo. La sola idea de que un humilde joven chaqueño hubiera integrado la banda de acompañamiento de Josephine Baker, despertado la admiración de Duke Ellington y compartido solos con Django Reinhardt en París, sonaba tan extraordinario como si, a la inversa, un negro de Harlem hubiese sido primer violín en la orquesta de Aníbal Troilo.

Pero a medida que se consolidaba su popularidad en la Argentina, la imagen del músico se fue desdibujando allí donde tan singularmente se había fraguado. No cabe duda de que, al igual que Borges y el tango, Oscar Alemán fue descubierto por los europeos, pero éstos no fueron tan fieles en su culto. Tal vez ahora, en este tiempo de balance y rescate, la música del guitarrista políglota vuelve a sorprender en el mundo, tal como lo hizo setenta años atrás.

El último actor popular: Luis Sandrini

Osvaldo Pellettieri

Luis Sandrini (1905-1980) se inicia en el espectáculo argentino cuando ya las técnicas del «actor nacional» se habían cristalizado: fue un artista «otoñal» y, sin embargo, esto no impidió que se convirtiera, quizá, en su actor más representativo. En la larga carrera de Sandrini el cine y el teatro se complementaron y se alimentaron mutuamente concretando interpretaciones antológicas.

> Era un buen actor. Pero Sandrini era unipersonal, tan personal que aceptaba una obra y después la modificaba, casi sin darse cuenta, con los agregados que iba haciendo en las representaciones, al punto que a veces el autor encontraba deformada la obra. Las ocurrencias de Sandrini eran eficaces, tenían impacto sobre el público, pero a veces no tenían nada que ver con la obra. (Guibourg: 75).

Con relación al cine y a la necesidad de una adaptación a su técnica, coincidimos en que «Sandrini fue la primera excepción. Fue consciente de este problema y de la necesidad de contención, desde el principio...» (Di Núbila: 92). Es más:

> ... buscó un compromiso entre la contención cinematográfica y la naturaleza expansiva del carácter argentino. Fue una combinación muy feliz y hasta un hallazgo de estilo, porque esa exuberancia controlada se integró con las necesidades expresivas de nuestro cine y con los requisitos de personalidad necesarios para diferenciarlos de otras cinematografías. (Di Núbila, 1998: 177).

Su carrera desmiente una vez más la idea de que el actor popular es un intuitivo. Su evolución fue el resultado de una tarea racional destinada a lograr los objetivos que se había propuesto: ser un primer actor del teatro argentino.

I. Primera fase. Su iniciación teatral (1927-1945)

Él mismo relató el origen de su personaje en el teatro, la radio, el cine y la televisión:

> (En *Los tres berretines*) yo hice un prototipo. El nombre era Cachuso[1], después para la radio lo llamé Felipe, y pasó a la televisión (...) No era tartamudo, sino un tipo que no sabía explicarse. (...) yo vivía en La Paternal donde estaba la cancha de Argentinos Juniors. Se juntaba la hinchada en la vereda de casa; muchachos que hablaban y hablaban, y discutían y había uno que no sabía expresarse. Era un hincha rabioso, quería decirlo y no le salía. No era el tartamudo común. «El tarta» le decíamos. (...) Yo quise crear un tipo, un personaje como hay en todas partes del mundo... Chaplin hacía de Chaplin... Yo hacía de Cachuso o de Sandrini. (...) Él sabe que no es un buen mozo, sabe que no puede conquistar a nadie. Le gustan las mujeres, el amor, todo, como a cualquier ser humano. Es el prototipo del porteño de esquina. Él quiere ser, quiere ser, pero es demasiado bueno, un poco fuera de onda ¿no? (Calistro y otros: 1978: 64-65).

Lo hemos visto: los ojos saltones, una estudiada inestabilidad corporal, los pantalones estrechos, el sombrerito achatado, siempre despeinado, dispuesto eternamente a jugarse por causas perdidas de antemano. Sandrini ingresó en el teatro y el cine argentino con las marcas históricas, levemente «agiornadas», del actor nacional: actuaba «con todo el cuerpo», con un rotundo «sigilo y desparpajo». Recurría a la observación: estudiaba el modelo, lo «imitaba», «robaba» aquí y allá. El arte de Sandrini, su personaje, tuvo, además, el antecedente de las maquietas de César Ratti y de Enrique Muiño en su primera fase. Pero también aportaba la novedad: estilización, adaptando con fluidez ese duplicado a sus propios fines estéticos. Recalaba en la maquieta, la caricatura, que por momentos fundía con la mueca y en otros alternaba con ella, en el pasaje de lo serio a lo cómico, con una gran rapidez. Como resultado, un público agradecido y emocionado reía con él en esos sutiles e intensos pasajes.

Como «observador» de la realidad y del teatro hacía «triunfar la máscara por sobre el texto». Sandrini «descompaginaba» la dramaturgia escrita como una forma de liberarse de la mediocridad de los autores y de las limitaciones que le imponían los puestistas, rompía su ordenamiento, especialmente en esta primera fase, con dos procedimientos típicos del actor cómico italiano, con los que producía una ampliación paródica, la repetición de la acción y del diálogo y el contratiempo, es decir, entraba en la acción en un sentido inverso al ritmo que venía llevando el texto, «desconcertando» y divirtiendo al público. Ya en sus primeras creaciones (*Los tres berretines,* 1932, de Malfatti y de las Llanderas) estaban presentes estas búsquedas de efecto que fue depurando en la fases posteriores.

[1] *En realidad, Sandrini se confunde: en la película* Los tres berretines, *él personificó al personaje llamado Eusebio Sequeiro.*

En el Sandrini de la primera fase estaban presentes los fundamentos de su arte: la economía y la síntesis. Con muy pocos elementos creaba una situación dramática a fuerza de comicidad y emoción. Era la época del Sandrini «eléctrico», dinámico, fluido, explosivamente cómico, decidido y audaz para identificar y conmover asociativamente. Como casi todos los capocómicos criollos, el actor tenía una formación eminentemente cirquera. Su padre, Luis Sandrini Novella, que era cirquero, lo recomendó para el circo de Leandro Reynaldi, director del llamado Teatro de Verano. Debutó actuando en *Gallo ciego* (1927) de Otto Miguel Cione y posteriormente fue interpretando en el circo, en distintos tipos de géneros, pequeños personajes que lo prepararon para lo que vendría: comedias, sainetes, juguetes cómicos, comedias asainetadas, dramas.

En 1929 la actriz Elena Álvarez lo contrató para trabajar en el Colonial, de Avellaneda. Durante un año participó en más de doscientas cincuenta obras cimentando su oficio. En 1930 se encontró con Alberto Vacarezza y con él participó en giras por todo el país, alternando con la compañía de José Ramírez, que también actuaba en provincias.

En 1931 el joven Sandrini ingresó en la compañía Muiño-Alippi y actuó en *¿Te acordás hermano qué tiempos aquellos?* de Manuel Romero, en el papel del Fondero. Al año siguiente, afirmado en su nueva compañía, pasó a coprotagonizar *Los tres berretines,* de Malfatti y de las Llanderas. Junto a Muiño-Alippi, Sandrini cumplió un proceso de maduración y él mismo reconoció a Alippi como un maestro.

En 1933 llegó al cine integrado en el elenco de *Tango*, de Luis Moglia Barth, la primera película hablada del cine argentino y también de una nueva productora, Argentina Sono Film. Como ya dijimos, Sandrini adoptó rápidamente su técnica a su nueva actividad y ese mismo año se consagró con la versión cinematográfica de *Los tres berretines,* con dirección de Enrique T. Susini, Francisco Mujica y John Alton. Tuvo un gran éxito de público y fue entonces cuando «se descubrió a sí mismo» como actor comercial observando la diferencia entre lo que había producido y lo que recibió: «Luminton se instaló con 300.000 pesos; *Los tres berretines* costó 18.000 y rindió más de un millón a su productora. Lo que le dio fuerza popular fue la enorme atracción de Luis Sandrini, cuyo trabajo fue retribuido con 500 pesos y la peluca que usó». (Di Nubila: 78).

Rápidamente, pasó a formar parte del incipiente «sistema de estrellas» del cine nacional, actuando en *Riachuelo* (1934), de Moglia Barth y ya por su participación en *La muchachada de a bordo* (1936), de Manuel Romero, cobró 70.000. Se había convertido en un ídolo popular; había pasado del «teatro de la carcajada» al cine y al teatro comerciales: «Mantuvo con esca-

sos retoques la vestimenta de sus primeras películas porque pareció que, al ponerse ropa usada y ajena, se activaba su empatía con el público, mayoritariamente proletario, seguidor del muñeco sandrinesco». (Di Núbila: 140).

En 1938, con la ayuda de su mujer de entonces, Chela Cordero, fundó la Corporación Cinematográfica Argentina. Se hizo productor y pasó a filmar una serie de películas: *Callejón sin salida* (1938), de Elías Alippi; *El canillita y la dama* (1938), de Luis César Amadori, *Un tipo de suerte* (1938), de Calderón de la Barca, *La intrusa* (1939), de Julio Saraceni, *Palabra de honor* (1939), de Amadori, *Bartolo tenía una flauta* (1939), de Antonio Botta y *Un bebé de contrabando* (1940), de Eduardo Morera. A pesar de la quiebra de la productora, este intento puso de manifiesto una idea que fue recurrente en él: la de manejar él mismo su producción y funcionar como su propio empresario. Quería ganar más dinero, pero películas como *Callejón sin salida* prueban que también ambicionaba mejorar artísticamente sus trabajos.

II. Segunda fase. Sandrini, un actor de la clase media (1945-1963)

En 1940 tuvo lugar una transición hacia la segunda fase de su trayectoria. Era evidente que quería ser un actor sin aditamentos: era ya una figura respetada en Latinoamérica y España –entre 1945 y 1949 filmó en Chile, México y España como protagonista exclusivo–. Además, ya estaba «definido» como intérprete, era un «actor nacional» absolutamente antinaturalista; un solitario de la escena, porque trabajaba «solo», era un cuestionador del director de escena moderno, remiso al ensayo (la mayor parte de las veces ensayaba en su casa, acompañado por un asistente). Era un improvisador nato, un «inadaptado» al teatro culto. Sabía que debía «inventar» en el teatro pero también que debía extraer datos de la realidad, y permanecer alerta a las fallas de sus compañeros de escena.

Había llegado el momento de cambiar. En 1938, en *El canillita y la dama*, Amadori había limitado sus exageraciones paródico-caricaturescas. Sandrini filmó *Chingolo* (1940), con la que debutaba Lucas Demare como director, un filme que contenía una módica sátira social, algo nuevo en la filmografía del actor; *Capitán Veneno* (1943), de Henry Martinet, una película mal realizada pero con la pretensión de mostrar al actor como intérprete dramático; *El diablo andaba en los choclos* (1943), de Orlando Aldama en versión teatral y en 1945 en versión cinematográfica, con dirección a cargo de Manuel Romero.

Ya era el actor nacional por antonomasia. Tenía su propio programa de radio desde 1944, «Felipe», con libro de Miguel Coronato Paz, y en 1945 se produjo el despegue, con el estreno teatral de *Juan Globo,* de Orlando Aldama. Sólo le faltaba algo importante: ser reconocido por la crítica «seria» del campo teatral y cinematográfico. Posteriormente participó en la realización de *La culpa la tuvo el otro* (1950) y *Payaso* (1951), ambas de Lucas Demare y *La casa grande* (1952), de Leo Fleider. Para el momento de la filmación de *Cuando los duendes cazan perdices* (1955), del propio Sandrini, ya había fundado Luis Sandrini Producciones, que produjo también *El hombre virgen* (1956), de Román Vignoli Barreto, *El hombre que hizo el milagro* (1958), que también dirigió, *Mi esqueleto* (1959), de Demare, *Fantoche* (1959), de Román Vignoli Barreto, *Chafalonías* (1960), de Mario Soffici. En todas ellas «hizo méritos» para lograr el ansiado reconocimiento.

En estos trabajos cinematográficos, como en sus interpretaciones teatrales –*Cuando los duendes cazan perdices* (1949), *El baile* (1954), de Edgar Neville, *La casa grande* (1959), de Bugliot y De Rosa– quiso ser un «actor completo» y en muchos casos lo consiguió: *El hombre virgen, Chafalonías* y *La casa grande*, entre otras– demostraron que podía interpretar lo alto, lo medio y lo bajo pasando sin transiciones de un nivel a otro. Quería adaptarse a un teatro de repertorio y a un cine que fuera más allá del entretenimiento. Aparte de popularizar su tendencia a pasar de lo serio a lo cómico, comenzó a destacar por su arte inigualable para realizar el proceso inverso: pasar de lo cómico a lo serio. Trabajó en el género grande, de larga duración, la comedia asainetada, la comedia blanca y la comedia dramática, con un módico contenido, lo que le permitió un manejo total de la interpretación grotesca y tragicómica, llevando adelante un nuevo principio constructivo en su actuación, la inversión y la fusión de situaciones, lograda cada vez con pasajes de mayor rapidez. Esto asombraba a su público popular y a su nuevo público de la clase media –su personaje se había convertido en un hombre «de provecho», alimentaba y cuidaba a su familia y era el sostén económico y espiritual de su madre enferma; era poco menos que un pilar de la sociedad– que gozaba y «sufría» ante la novedad, es decir, ante el inminente pasaje, sin transición casi, de lo cómico a lo serio. La poética del Sandrini de la segunda fase de su carrera –la caricatura existencial– era simple pero eficaz, partía de la estilización de la farsa y la maquieta tradicionales y se ubicaba, casi sin transiciones, cerca del teatro «serio» del actor «culto». Creaba un carácter, con reacciones coherentes, tenía una elemental hondura psicológica, y su fuerte era lo sentimental o lo patético, según los casos.

En este segundo aspecto, su creación se acercaba bastante a un realismo convencional, pero afirmado en una gran sinceridad para comunicarlo. Seguramente, con la experiencia que le daba su primera fase «cómica» y en contacto (como espectador) con las prácticas actorales realistas que triunfaban en los cincuenta en Buenos Aires, había limitado al máximo la maquieta y evitaba cuando podía las exageraciones, ya que ellas eran la marca de su formación como «actor nacional».

Estaba «normalizando» su situación en el teatro del Buenos Aires de los cincuenta: ya en sus estrenos había una puesta en escena no moderna pero más afiatada, con elementales técnicas, pero técnicas al fin, de armonización y espacialización, y tiempo ilimitado en cartel. Su público, con complacencia burguesa, premiaba cada noche lo que después, en su tercera fase, iba a ser su perdición: sus desbordes emotivos y sentimentales. Para ese sector, lo suyo era casi mágico: era el actor que hacía reír y llorar al mismo tiempo. Terminaba la función o cada acto con remates patéticos, se producía un silencio y después, sólo después, la gran ovación. Sin embargo, la crítica seguía cuestionándolo, lo consideraba como un cómico con algunas cualidades pero cristalizado y dominado por lo comercial:

> Revisando los repartos de aquellos años hallamos, además de los ya nombrados, a intérpretes que aún hoy en cierta forma dentro del género, como Tito Lusiardo, Olinda Bozán, Luis Sandrini y otros que han sido capaces de evolucionar, alcanzando un puesto de significación en nuestro teatro de mayor aliento... (Ordaz, 1957: 110-111).
>
> En un reportaje (*Mundo Radial*, 16/9/1953), este actor, del que mucho podría esperarse si se decidiese a cumplir una labor más seria (más seria dentro de su cuerda cómica, claro está y valga la paradoja) realizaba el siguiente balance «artístico» para justificar la permanencia en cartel durante varias temporadas de *Cuando los duendes cazan perdices:* «El año del estreno la obra de Aldama produjo a "grosso modo", doscientos cincuenta mil pesos mensuales, y la temporada duró cuatro meses, es decir, que *Los duendes* produjo en 1949 un millón de pesos. En 1950, un promedio de trescientos cincuenta mil pesos mensuales, prolongándose la temporada a siete meses. Total: dos millones cuatrocientos cincuenta mil. En 1951, trescientos setenta y cinco mil mensuales durante seis meses que hicieron dos millones doscientos cincuenta mil. En 1952, cinco meses al promedio mensual de trescientos noventa mil, casi redondeando los dos millones. Total, en cuatro años más de siete millones y medio». Y luego de este planteo, tan convincente desde el punto de vista «artístico», agregaba estas consideraciones que no tiene desperdicio: «Supongamos que un Fulano con medio millón de pesos decide arriesgarse instalándose con una tienda, zapatillería

o pizzería, y que el negocio tiene éxito, la gente diluvia. ¿Qué debe hacer en este caso? ¿Cerrar la puerta? Si lo hiciera sería rematadamente loco. Entonces continúa con la empresa, con el negocio. Pues exactamente ocurre conmigo». A confesión de parte, relevo de prueba. (Ordaz: 266).

A Sandrini, a pesar de que había cambiado bastante y con mucho esfuerzo, como se ha visto, no le interesaba ir más allá artísticamente. No recurrió a «autores de valía» que escribieran para él, como querían sus críticos. Es más, asumió la comedia asainetada y la «comedia blanca» tal como eran. No le interesaban, o los ignoraba por formación, a los nuevos directores del teatro independiente ni el sistema profesional culto. Pero a cambio de esto aportaba una intensa dosis de energía, de intensidad, de profundidad artística a sus actuaciones, que lo colocaron al frente de sus antecesores. Era el verdadero fogonero de la acción de sus puestas y de sus películas, el que las dotó de un ritmo muy peculiar.

Además, y esto es muy valioso, fue sensible a las reacciones emotivas de su público, con el que interactuaba de una manera rotunda: a más emoción del público, más emoción de Sandrini; a más emoción de Sandrini, más emoción del público. La síntesis era un diálogo amoroso muy poco común. El mundo sentimental de su segunda fase era la cosa pequeña, familiar, la voz quebrada, el balbuceo, el llanto, las cosas «mal hechas», «limitadas y expandidas» por la emoción.

III. Tercera Fase. El Sandrini otoñal (1963-1980)

En los sesenta, cuando tanto el teatro como el cine argentinos se modernizaban, Sandrini se unió al grupo estéticamente más convencional y reaccionario del campo teatral y cinematográfico. Su teatro y su cine se incluyeron en la obra de directores como un ya decadente Fernando Ayala, Carlos Rinaldi, Palito Ortega y, especialmente, en la del mediocre Enrique Carreras. Además, a partir de *Pimienta* (1963), comenzó a colaborar con él como autor de textos teatrales y guiones cinematográficos, Abel Santa Cruz, quien ya militaba en el sentimentalismo y el humor más decadente. Por elección o por necesidad –ya que él no estaba en el programa de los nuevos autores y directores– se encerró en historias, personajes y situaciones francamente inverosímiles, sobre todo para la comedia de situaciones en las que se pretendían incluir los textos. Todo era lamentablemente viejo, las situaciones, los chistes, las «moralizaciones» de la «mirada final» a cargo de Sandrini.

Es verdad que en el pasado – en su primera y segunda fase– muchos de sus colaboradores habían sido directores, actores, autores y guionistas poco dotados y que esto no impidió que destacara. Pero hay que advertir que en su madurez las cualidades cómicas, la frescura del actor, habían mermado y que durante la segunda fase se había «normalizado» tanto su arte que sus «inversiones» hacia lo sentimental-patético por momentos se convertían en un lugar común. Es evidente que sus nuevas condiciones anímico-físicas y la evolución hacia el realismo fotográfico stanislavskiano-strasberiano que había advenido en el espectáculo moderno hacían necesario que sus colaboradores le programaran un nuevo entorno dramático. Actuaciones acertadas como la del personaje de Ernesto en *Así es la vida* (1967/68), de Malfatti y de las Llanderas, con dirección de Pedro Escudero, lo prueban: con un texto «pasable» y bien rodeado, las cualidades fundamentales de Sandrini estaban intactas.

Era nuevamente, el dueño de los tiempos de la actuación. marcaba el ritmo de la puesta con un manejo notable de su efecto en el público, modulando tanto los momentos cómicos como los sentimentales, mediante inversiones, contratiempos y una manera más depurada que en la fase anterior, de la actuación realista.

Sin embargo, nadie percibió las posibilidades de Sandrini más allá de sus actuaciones con Ayala, Carreras, Ortega, de los guiones y textos de Santa Cruz y el ambiente de juventud «cuartelera» de sus últimas películas y actuaciones teatrales.

En esas películas y puestas elementales se lo percibe lento y aburrido. Para la crítica del momento, es un cómico pasado de moda. Se lo cuestionaba, pero aún los «modernos» más agresivos sostenían que tenía «chispazos» defendiendo textos patéticamente anticuados. En él la crítica seria vio, además, el espejo de lo que despreciaba: se decía que no tenía estilo, que era sensiblero y convencional. Lo que más le marcaba era su intento, ya desdibujado, de mezcla, de fusión de lo culto y lo popular en su actuación, su «gusto por la discordancia», como afirma Meldolesi en el artículo que le dedica a Totò. En suma, en esta fase, por prejuicios, comodidades y limitaciones, que incluyen las del propio Sandrini, se desperdició a un actor maduro y todavía pleno.

Pensamos que no fue revalorizado. Creemos que apenas hoy ha comenzado esta tarea de buscarle cimientos al teatro nacional, tarea que llevará tiempo y mucho esfuerzo porque en nuestro medio sigue habiendo muchísimos prejuicios contra nuestra propia cultura.

Bibliografía

AAVV, 1992: *Historia del cine argentino.* Buenos Aires: CEAL.

CALISTRO, Mariano y otros, 1978: *Reportaje al cine argentino. (Los pioneros del sonoro).* Buenos Aires: Amesa.

DI NÚBILA, Domingo, 1998: *Historia del Cine Argentino. La época de oro,* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

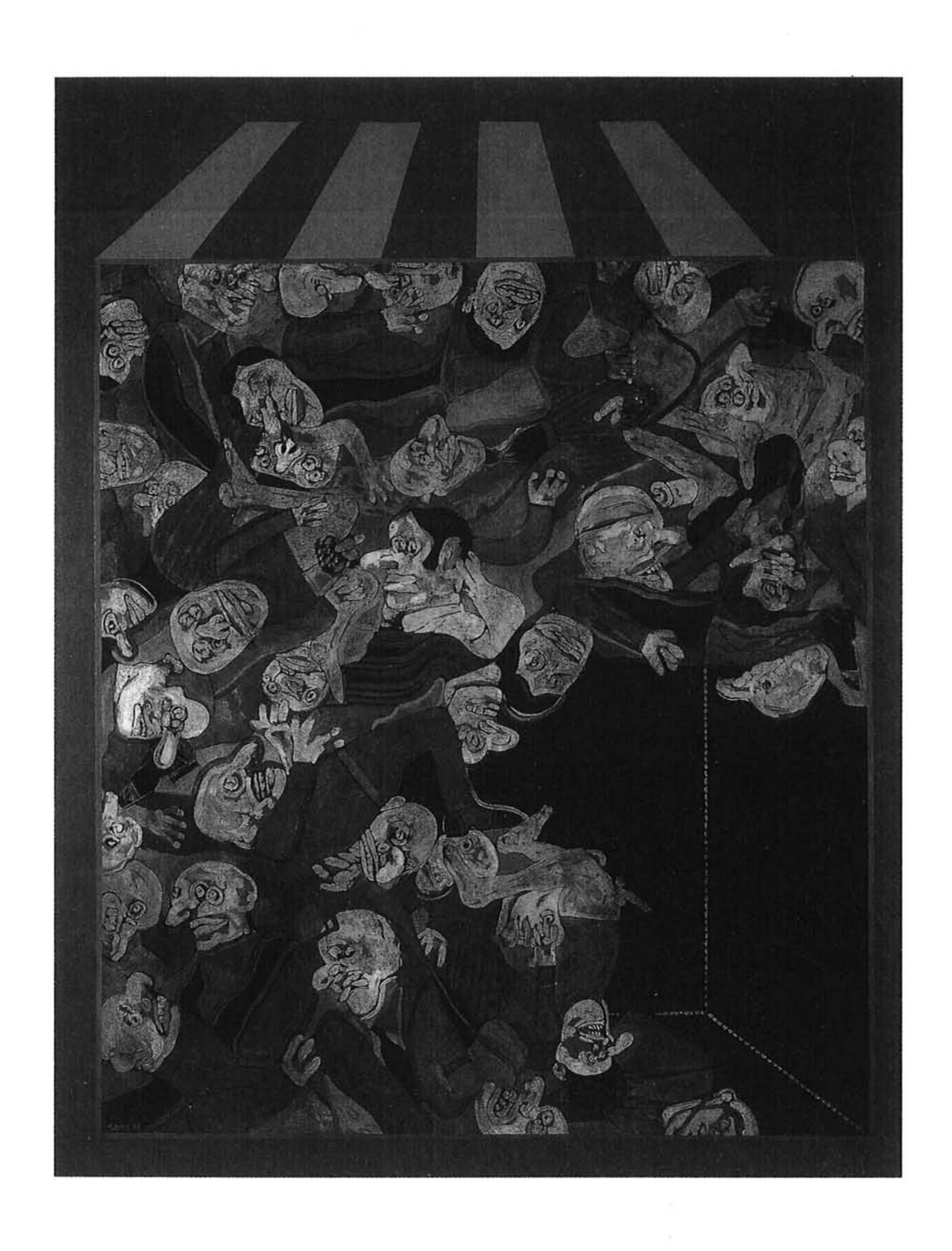
GUIBOURG, Edmundo, 1981: *El último bohemio. Conversaciones de Mona Moncalvillo con Edmundo Guibourg,* Buenos Aires: Celtia.

MELDOLESI, Claudio, 1987: *Fra Totò e Gadda,* Roma: Bulzoni Editore: 17-55.

ORDAZ, Luis, 1957: *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatán.

PASTORINO, Malvina y AGUILAR, Hernán, 1994: *Mientras el cuerpo aguante. La biografía de Luis Sandrini*, Buenos Aires: Planeta.

PELLETTIERI, Osvaldo, 1997: *Una historia interrumpida.* Buenos Aires: Galerna. Diarios *Clarín, La Prensa, La Nación, La Razón.* Revistas: *Antena, Radiofilm, Radiolandia, Gente, La Maga.*



«Caja con señores III», 1963, Huile sur toile, 250 x 196 cm.

Instrucción de una gaviota
(cantos)

Gustavo Guerrero

pero después de sobida, callando,
contempla la forma de aquella sobida.

Juan de Padilla, *Los doce triunfos*

1.

Que tu vuelo sea tan limpio
como el rostro de la tarde
después de esa intensa lluvia
que repone en cada forma
la gracia de una mirada
ceñida a la piel del mundo
y abierta a un tiempo a la luz,
más allá de lo visible.

2.

Que tu vuelo sea tan vivo
como las lenguas de fuego
que dispersas por el mar
y en sus tiempos paralelos
van entonando su canto
más espléndido y secreto:
el cántico del ocaso
o de un alma y su deseo,
la inquieta canción que evoca
a un corazón abrasado
(o que te muestra y te oculta
la luz de una rosa ígnea).

3.

Que tu vuelo sea a lo alto
hasta ese punto del cielo
donde la voz se revierte
y sólo queda el silencio,
allí donde todo calla
porque un círculo se cierra
y porque empieza otro espacio,
otra extensión, otro cielo:
la vastedad que te envuelve
en el centro de su centro
y el tiempo que te reclama
como a la ínfima gota
que dibuja en el aljibe
su breve anillo de plata.

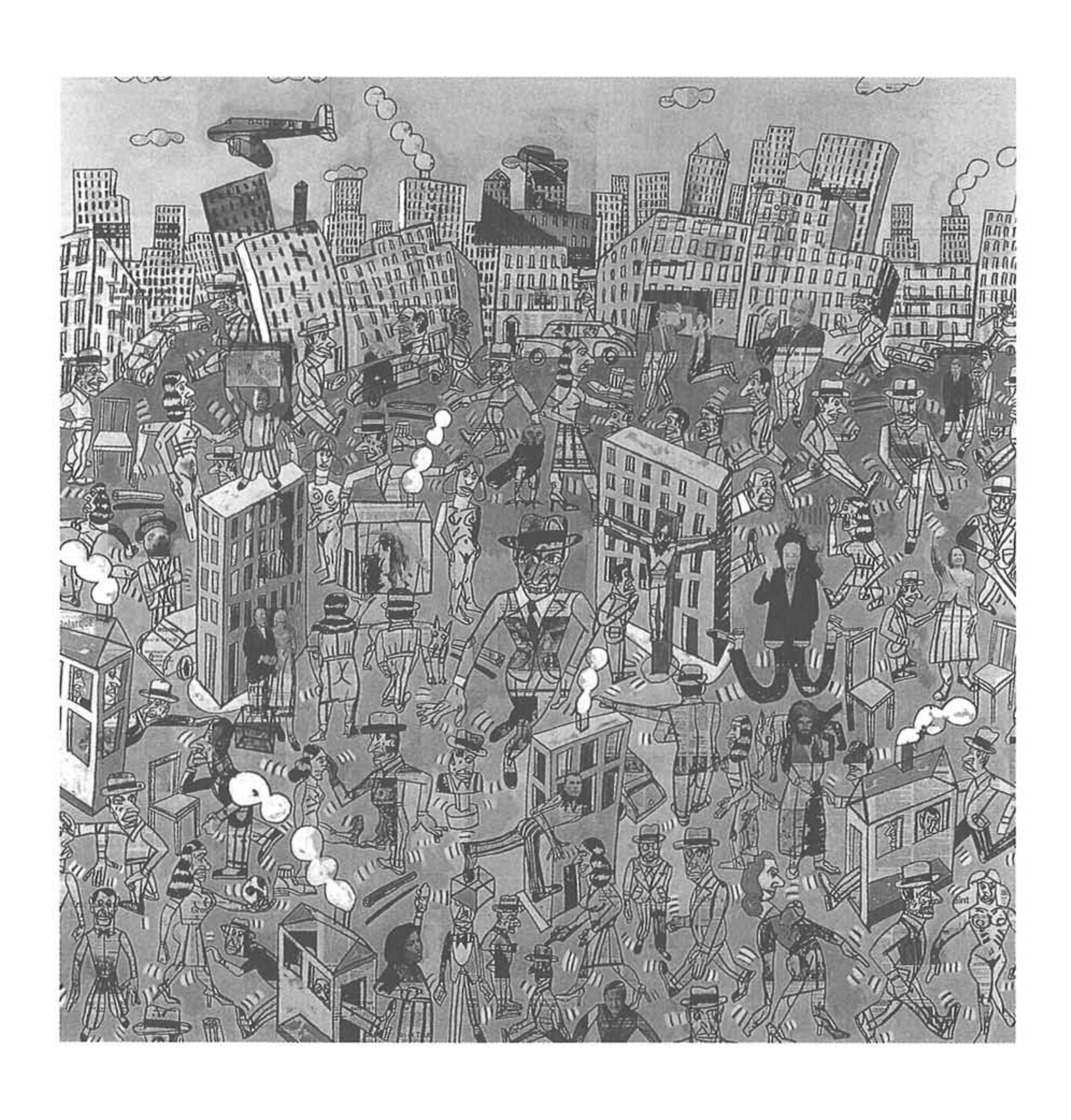
4.

Que tu vuelo sea ligero
como el paso de la brisa
cuando cierne entre las hojas
algo sutil y perfecto,
acaso un breve destello
o un color que ya se pierde,
el más mínimo milagro
del sol, el árbol y el aire,
ese fruto de un instante
que es a la par luz y sombra,
y rumor y plenitud,
y matiz y movimiento.

A Cecilia Vázquez

5.

Que tu vuelo sea sereno
(ve subiendo lentamente)
como si en cada ascensión
fueras la leve voluta
que se desprende del humo
y lo propaga y disipa;
sé tan sólo una espiral,
una volátil materia,
el más ingrávido signo,
la pura embriaguez del aire.



«Con Vocación de Jefe», 2001, Technique mixte sur papier journal marouflé sur toile, 200 x 200 cm.

CALLEJERO



Antonio Seguí. Foto de Chantal Wolff.

Entrevista con Antonio Seguí

Cristina Castello

—*¿Quién es Carlos Gardel?*

—Es la tapa de *El alma que canta* sobre la cama de las chicas del servicio de casa de mis padres. Enorme sonrisa y tragacanto al por mayor, con dos gotas de colonia de la Franco Inglesa. Algunas veces lo vieron en las afueras de Tacuarembó con el rostro cubierto de vendajes, sombrero negro y una sonrisa que no podría ser sino la suya. Otras, a 80 kilómetros de Medellín, con el rostro desfigurado, la dentadura intacta y acompañado de un guitarrista rubio que parecía un ángel. Gardel fue el testigo de mis primeros sobresaltos amorosos. De mis primeros mates con una cascarita de naranja, que tomé con la misma sensación que años después sentí cuando fumaba mi primer cigarrillo de marihuana.

—*Su obra se nutre de las imágenes del tiempo de la niñez. Hablo de los juguetes de madera de la época de la Segunda Guerra Mundial, de los gauchos de los almanaques, del San Martín de la revista* Billiken...

—Sí, yo creo que la mayor parte de mi trabajo es producto de la memoria de mi infancia; allí está la raíz de mi sentido lúdico y la del humor, en Córdoba. En la revista *Leoplán* me inspiré para la serie de *Felicitas Naón* con la cual participé en la Bienal de los Jóvenes de París, que fue un poco el motor que me dejó anclado en esta ciudad. Más tarde hice la serie de *A usted, de hacer la historia* y los objetos en tres dimensiones que provenían directamente de *Billiken.*

—*Como espejos de parques de diversiones, ¿los recuerdos lo revelan y explican su obra?*

—Sí, hay parte de «mis archivos» que me ayudan a reconstruir la historia de mi infancia. Pienso, por ejemplo, que el muro que pinté en Boulogne-sur-Mer también tiene origen en mi niñez, y que mi recuerdo de un rompecabezas de temas marinos me llevó a hacer aquel muro cerámico de Lisboa. Y luego las casitas por aquí y por allá de la serie *Los Barrios* fue-

ron como aquellas que yo pintaba de muy chico, cuando acompañaba a Ernesto Farina en la Córdoba barranquera. Apenas instalábamos nuestros caballetes, salían de las casitas chicos y grandes que se nos acercaban y nos preguntaban: «¿Tai pintando?», «No, estoy tomando gotas», les contestaba Ernesto... y al rato se iban, bastante disilusionados. ¡Si todavía me parece verlos!

—En su obra, el humor da la impresión de ser un guiño de la inteligencia.

—No me gustan las definiciones.

—Me hablaba del alimento nutricio para su trabajo...

—Digamos que mi alimento fueron las tiras cómicas, las caricaturas políticas de cuando era niño, los almanaques de *Alpargatas* que traía mi padre ¡y tantas cosas de entonces que me vienen ahora a la cabeza! Y es que en la Argentina nunca fuimos escasos como fabricantes de sonrisas, y eso es algo a reivindicar, porque no debemos apartarnos de nuestras virtudes. ¿Cómo olvidar, además, cuántas veces Molina Campos me hizo soñar?

—En sentido opuesto, recuerdo aquellos hombres de 1977 en sus pinturas, solos y casi siempre frente a un muro, como en «La distancia de la mirada». ¿Son una profecía del siglo XXI?

—No..., pero a veces las circunstancias relegan los juegos, y el humor se ensombrece. Entonces aparecen series como esta que usted menciona y que yo hice en el período 1976-77; o como los *Paisajes de la pampa,* que empecé después de la muerte de mi padre. En aquellos momentos no hubiera podido hacer otra cosa.

—Precisamente, hoy el mundo tiene tanta desolación como sus «Paisajes de la pampa». Y en sus obras, los pavimentos y los hombrecitos narigones, solos e inquietantes, interrogan al universo. ¿Cuál es la raíz de su visión plástica?

—El humor y cierta mirada irónica de la sociedad a la que pertenezco, y de la que en cierta manera me siento excluido, son el cordón umbilicar de mis cosas. Pero esto no es nuevo: lo arrastro desde mis primeros pasos por las escuelas de Bellas Artes de Córdoba. Y desde fines de los 50 yo trabajé por

series, que tienen un número indeterminado de obras, y para cada una de ellas adapto la técnica que empleo. Así es que saltar de una a otra, o dejar espacios para mi trabajo gráfico, para el dibujo o para la escultura, me beneficia. De esta forma, evito la fatiga y conservo una frescura que no sé si lograría de otro modo.

—De alguna manera se siente excluido, me dice, y se me ocurre que es así porque hoy vemos muchas «instalaciones» y «performances» y se habla de «arte digital», y todo eso parece ajeno a usted.

—Desde principios de los 60 las instalaciones forman parte del abecedario del mundo de la plástica. Hay cosas que se mantienen y muchas que han desaparecido. Pero reconozcamos que los nuevos útiles de trabajo que se presentan a las nuevas generaciones, y que evolucionan día a día, despiertan la curiosidad de cualquiera.

—¿Las instalaciones son pintura, o hay que escuchar a quienes pronostican, de nuevo, la muerte del arte?

—Yo pienso que, en la integración con la arquitectura y en la construcción de grandes espectáculos, las instalaciones juegan un rol preponderane. Pero la pintura es otra cosa. La pintura tiene acción física y tienen el placer de hacer. La complicidad de las manos y lo que hay dentro de la cabeza. La necesidad de dejar una marca sobre un soporte o de aplastar con los dedos un pedazo de cera, que puede transformarse en escultura. Por eso... aunque hablen de muerte de la pintura... ¡No! Mientras existan hombres que tengan las mismas necesidades que las mías, la pintura existirá.

—¿Qué diferencia las instalaciones de los 60 de las del siglo XXI?

—Yo diría que las exposiciones de ese carácter en las que participé entonces tenían un objetivo. Queríamos hacer rabiar a los viejos y divertirnos por nuesro lado. El humor era el común denominador de aquellas muestras y la risa siempre es saludable, ya sabe usted. Pero, con el tiempo, la semántica se altera y lo que en nuestra época valía para hacer rabiar a los viejos, hoy son las banderas del arte oficial. Aquí y allá.

—Usted no tiene banderas, no responde a modas ni a «ismos», a pesar de tantos que le atribuyeron. Años ha, y según los amantes de los rótulos, fue americanista, informalista, surrealista, neofigurativo, pop, expresio-

nista y tanto más... o menos, pues los rótulos encorsetan. ¿Será que la fidelidad a sus propias voces es su único «ismo»?

—Como usted sugiere, nosotros hacemos nuestras cosas y otros se preocupan por encasillarnos. Y claro que todo aquello que nos conmueve, influye en nuestro trabajo y que nadie es un producto de generación espontánea. Pero yo nunca creí en las clasificaciones dogmáticas, y me parece horrible que el espectador me identifique por ciertos tics o maneras de hacer. No. Ni soy consciente de pertenecer, ni fue mi intención.

—Talento y libertad suelen pagar precios. Por ejemplo, cuando Emilio Pettoruti se molestó porque su obra, recién llegado usted a París y muy joven, fue reconocida. Y ya le había ocurrido algo similar en México con David Alfaro Siqueiros, aunque esta relación cambió después, en Europa...

—Así es, pero tan sólo son recuerdos que reservo como anécdotas y no demasiado más. Nunca llegué a conocer a Pettoruti, y con Siqueiros pude entender, perfectamente, que él detestara lo que yo hacía en México entonces. De todos modos, se reconcilió cuando vio mis dibujos expresionistas, que continué al margen de los otros grandes cuadros abstractos con costurones y rasgaduras. Pero sí, creo que pagué precios.

—¿Cómo es eso?

—Quiero decir que el más caro, y esta vez en sentido absolutamente literal, fue en 1970 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Yo había sido invitado a presentar una selección de todo mi trabajo gráfico, del 63 al 70. En aquel momento estaba acá mi viejo amigo, Ed Shaw, quien me ayudó a colgar las obras. El día del *vernissage,* comimos algo en un restaurante de los alrededores y antes de ir a ponernos elegantes decidimos dar un último vistazo a la muestra...

—Elegantes y sencillos... se trata de estilo. ¿Qué ocurrió con ese último vistazo?

—Que cincuenta metros antes de la entrada nos sobresaltó una tremenda explosión. Nubes espesas y amarillentas salían de las puertas del museo. Mucha gente corría, otra escapaba despavorida por las puertas de seguridad, y nosotros no entendíamos nada. Hubo unos minutos de espera y luego, entre personas que se sacudían el polvo, supimos que todo el cielo-

rraso de mi sala se había desprendido. Más de cien cosas con sus correspondientes marcos en aluminio anodizado, *passe-partout* de seda crema y plexiglás, yacían en mil pedazos mezclados con paneles de yeso y cables del sistema eléctrico. Ni el museo tenía seguros para estas exposiciones temporales, ni yo había tenido la precaución de contratarlos.

—Aparte de esto pagó otros precios en el sentido en que hablábamos antes, pero sin haber hecho concesiones; usted tiene su lugar en el ámbito de la gran pintura. Y, ya que estamos, no olvido cómo su nombre dio casi la vuelta al mundo, también por su obra «Sugiriendo el desastre».

—¡Pero, como se imaginará, aquella fue una anécdota rarísima! En el 98 había hecho una muestra en la Maison de l'Amérique Latine y en la Galerie Marwan Hoss. Expuse arte precolombino que yo tengo, y tres cuadros: *Esperando el avión negro, Cuando el avión negro sale,* y *Cuando pasó el avión negro.* Los dos primeros se vendieron y el último –que no tenía el título atrás– quedó, y lo guardé en un rinconcito. Después, cuando se hizo la FIAC 2001, quise mostrar el cuadro pero, lógicamente, había que ponerle un título nuevo, y lo llamamos *Sugiriendo el desastre.* Es el cuadro que ilustró la invitación alargada para esta muestra. Mientras tanto, llegó el 11 de Septiembre, y hsta el día de hoy la gente sigue creyendo que yo lo pinté después y a propósito.

—¿Tal vez por eso de lo anticipatorio del arte?

—Bueno... yo no diría tanto, sólo que aquello me parece curioso.

—Pienso ahora en La lección de anatomía del doctor Tulp, *de Rembrandt, una suerte de retrato del* establishment *de médicos neerlandeses del siglo XVII, que inspiró en usted no pocas obras satíricas. En estos días, durante mi paso por galerías de París y de otras ciudades de Europa, vi pocas expresiones genuinas de pintura, en realidad más moda que pintura, mientras que para muchos buenos artistas no es fácil exponer. ¿Existe un* establishment *dentro del arte, que abre o cierra caminos?*

—Mire, buenos pintores con dificultades para entrar en el mercado del arte, hubo siempre. Y a veces yo no lo comprendí. Pero quizá el *establishment* desempeñe, ahora más que nunca, un rol preponderante para la carrera de algunos artistas. Por otra parte, ya sabemos que París tiene hoy el

mismo esquema que las otras grandes ciudades del arte, como Nueva York o Londres. Aquí, el arte contemporáneo, por ejemplo, está en los alrededores de la Bibliothèque François Mitterrand; la zona del Marais está dedicada a gente más o menos de mi generación, tal como, con algunos exponentes aislados, el distrito dieciséis o Saint-Germain. Entre unos y otros, horrores, como en todos lados.

—Y en Argentina, ¿cómo repetir aquella fecundidad de finales de los años cincuenta y casi todos los sesenta, con el apoyo al arte de un Jorge Romero Brest, un Aldo Pellegrini o un Hugo Parpagnoli, y con tantos y buenos artistas como entonces?

—Es que la cultura –que se desarrolla inmediatamente cuando la sociedad vive períodos plenos– nunca fue prioritaria en Argentina. Entonces aparecen siempre organismos y fundaciones que reemplazan el rol del Estado. En mi época, la Fundación Di Tella jugó ese papel, no solamente en las artes plásticas sino también en el teatro y en la música. Como usted recordará, su interrupción se produjo inmediatamente después del golpe de Estado contra el doctor Arturo Illia; y quienes tanto reclamaron en su momento la intervención militar, tanto se arrepintieron después.

—Pensaba en Córdoba y en una generación de artistas que parece irrepetible. La suya, que es también la de Eduardo Bendersky, Marcelo Bonevardi, Ernesto Farina, José «Bepi» De Monte, Pedro Pont Vergés, Diego Cuquejo... Y sin duda hay artistas valiosos de las generaciones posteriores, y también entre los jóvenes y los adolescentes. Pero aun así, parece que después de ustedes se hubiera detenido la historia...

—Es verdad que aquella generación había hecho exposiciones en Córdoba y en Buenos Aires; y en el 55, cuando volví de Europa, sus artistas constituían el grupo más activo. Pero no es menos cierto que durante diez años la cultura argentina vivió en secreto. Y a partir de la llegada de la democracia, una cantidad de artistas jóvenes, pintores, escultores y objetistas, han llenado ese vacío. Córdoba tiene hoy la primera galería cuya arquitectura estuvo prevista para ese fin. Los museos están sin medios económicos –como de costumbre–, pero se hacen cosas: están activos. Y las escuelas de arte están invadidas de alumnos, lo cual no ocurría en mis tiempos.

—Usted hizo sus primeras exposiciones en Córdoba y en Buenos Aires, en 1957 y 1961, respectivamente, pero, claro, después de haber sido reco-

nocido en Europa. Y así actúa Argentina con sus artistas y científicos: nada les da cuando están surgiendo y después se atribuye el mérito de sus triunfos, tan luchados. ¿Es un país expulsivo?

—Bueno... yo coincido en que todos aplauden al deportista que triunfa fuera del país, mientras que al científico y al artista se le reservan las dudas. Pero la Argentina es como es. Y cuando una luz de esperanza ilumina un poco el camino, todos nos ponemos contentos. Como ahora, sin saber demasiado por qué. Pero somos un poco así, y así tenemos que asumirnos.

—Desde 1962 vive en París, pero conserva costumbres criollas como el mate y el asado, y Córdoba no es en usted recuerdo, sino vivencia.

—Le voy a decir, como si fuera un psicoanalizado, que ya resolví el problema de Dios y que resolví el problema de la madre. Pero el de Córdoba me queda pendiente.

—¿Es su tierra la de aquello de «porque me muero si me quedo / pero me muero si me voy», como dice la canción de María Elena Walsh?

—Vea, yo me fui de muy joven y muchas veces pensé en volver y dejar mis huesos en Villa Allende (Córdoba), pero lo fui postergando. Quizás porque estar aquí o estar allá, bueno... mi ritmo es parecido, mi taller de París es lo que llaman allá un «quincho»; el asado de tira que consigo aquí es a veces mejor que el de allá; antes aquí era una complicación encontrar yerba y alguna vez tuve que comprarla en una farmacia, pero ahora hay en todos lados; y del vino, que indudablemente en la Argentina ha mejorado mucho, ¡prefiero no hablar!

—Usted creó el Centro de Arte Contemporáneo en el Chateau Carreras, de Córdoba. ¿Qué lo impulsa a abrir las manos en tiempos de puños cerrados e individualismo?

—Ya sabe usted que estando yo aquí, y tradición judeocristiana de por medio, siempre me sentí en falta. Y una forma de expiación fue haber querido inventar aquel centro de arte, aunque mi intención era bien otra, en relación a cómo han transformado ahora ese lugar. Mire... yo creo que fue la única vez que perdí con resignación y rabia al mismo tiempo, porque estoy convencido de que mi idea era buena.

—Usted es *un dador: también donó trescientas treinta y una de sus obras al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en 2001.*

—Sí, porque me lo sugirió la directora, que es una vieja amiga, y digamos que naturalmente yo soy lo opuesto de un tacaño.

—*¿Será que en algún aspecto, y para bien, no creció y conserva al niño... a aquel que veía esconderse el sol, a la par que el paisaje de Córdoba se cubría de langostas, como dijo alguna vez?*

—Si crecí, no sé..., pero que la memoria del niño está intacta, se lo aseguro. Siento hasta el olor a cerca de los suelos de aquellos corredores que nos llevaban a la sección «niños» de Gath & Chaves. Aquel olor a eucaliptus de los ascensores de casa Tow, el sabor del jamón York en el restaurante del Hotel Bristol, adonde íbamos seguido con mi abuela... y donde había que comer despacito y dejar algo para que el camarero no se llevara el plato vacío. ¡Y los domingos...! Ah... los domingos eran las medialunas con chocolate espeso de *La Oriental* y pasar por la panadería *Europea* a recoger los merengues de crema chantilly...

—*Claro, en la calle Nueve de Julio, de Córdoba... Era un rito.*

—¡Sí! Y más tarde íbamos directo a la cancha de Belgrano, donde a veces perdíamos y a veces ganábamos. Y después llegó Perón, a quien por diferentes razones nunca pude comprender; y llegaron mis viajes, y la aventura. Y descubrí que mi vida había transcurrido sin tropiezos. Y que para otros, para los más, la cosa era más difícil; y que yo no podía hacer *a full* en Córdoba aquello que quería. Y entonces me vine sin venirme, y me quedo sin quedarme.

—*Antonio, ¿dónde está y qué es eso que llaman «patria»? ¿Es la Córdoba de su nacimiento, con ese calidoscopio de imágenes que lo revelan y explican? ¿Se trata, acaso, de sus maestros: José Gutiérrez Solana o los alemanes Otto Dix y Georg Grosz...?*

—La patria, la patria... ¿Qué es? ¿Dónde está? ¿Es donde uno nació, donde las raíces están bien establecidas, donde la infancia transcurrió sin demasiados apremios? ¿Es el lugar donde pude hacer y vivir de mi pasión, la pintura...?



Antonio Seguí. Foto de Ramón Puga Lareo

—¿Es decir que «patria» podría ser este París de sus últimos cuarenta años y de su consagración como artista?

—Vea... yo nunca tuve problemas de desarraigo, pero le diría que estando aquí extraño Córdoba, y en Córdoba extraño París. Es como estar sentado en dos sillas, aunque para pasar de una a otra es necesario un vuelo de Air France que dura trece horas.

—En 1983 me dijo que algún día viviría en Ibiza, o en Cartagena, o en Nueva York, o en Puerto Rico, o en Jamaica o en Colonia (Uruguay). Ahora parece que está llegando ese día: ¿qué lugar lo cobijará al fin?

—Cuando me lo preguntó entonces, seguramente yo no tenía muy madura la respuesta, y hoy por hoy excluiría las ciudades que le dije en aquel momento. Para cerrar el círculo, me inclinaría por Córdoba. Pero no me apure, voy a decidirlo cuando sea grande.

Shakespeare anda por aquí
Actualidad y actualización de su teatro

Santiago Trancón

¿Por qué es Shakespeare el autor más universal? ¿Por qué sigue interesándonos? ¿Por qué está tan presente hoy en el teatro, el cine, y hasta en la ópera y el ballet? No hay fenómeno parecido en toda la historia de la ltera-tura y el arte. No exageramos, es un hecho. Nadie podría leer hoy, por ejemplo, todo cuanto se ha escrito sobre Shakespeare. Hay muchas respuestas, pero ninguna definitiva. Una nos la ha dado Harold Bloom: Shakespeare es el inventor de lo humano –de lo universal humano– y esto explica que haya penetrado en todas las lenguas y culturas del mundo. «Shakespeare nos enseña qué percibir y cómo percibirlo, y nos instruye también sobre cómo y qué sentir y después experimentarlo como sensación» [...] «La función de Shakespeare es llevar la vida a la mente, hacernos conscientes de lo que no podríamos encontrar sin él» [...] «Nadie, antes o después de él, hizo tantas individualidades separadas»[1]. Para Harold Bloom, Shakespeare es el centro del canon occidental y universal.

Hegel y Víctor Hugo figuran entre los primeros que revalorizaron definitivamente a Shakespeare frente a los ataques enciclopédicos de Voltaire y los clasicistas. Desde entonces ya casi nadie ha puesto en duda su lugar[2]. Shakespeare es, nos dice Hegel, una sorprendente «alianza de vitalidad y grandeza interior»[3]. Para Víctor Hugo es «la cima poética de los tiempos modernos. Shakespeare es el Drama, y el drama que funde bajo un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia»[4].

Víctor Hugo dedica, al comienzo de su estudio sobre Shakespeare, cinco páginas para recoger las críticas que había recibido Shakespeare en su tiempo: copista, plagiario, extravagante, obsceno, inverosímil, pueril, inmoral, ampuloso, ininteligible, frío, ridículo, vulgar, repugnante, sin

[1] *(2002)* Shakespeare, la invención de lo humano. *Barcelona: Anagrama, pp. 23, 24 y 32.*

[2] *Hoy tenemos una curiosa excepción: Gary Tylor, catedrático de Alabama, que en su* Reinventing Shakespeare *(1990) nos presenta un compendio de críticas «progresistas» contra un Shakespeare mediocre y conservador.*

[3] *(1948)* Poética. *Buenos Aires: Espasa-Calpe, Colección Austral, p. 206.*

[4] *(1989)* Manifiesto Romántico. *Prólogo a* Cromwell *y* Shakespeare. *Barcelona: Península, p. 43.*

ingenio... Thomas Rymer ya escribió a finales del siglo XVII a propósito de *Otelo*: «¿Que impresión edificante y útil puede llevarse un auditorio de una poesía como ésta? ¿Para qué puede servir, sino para extraviar nuestro sentido común sembrar el desorden en nuestros pensamientos, perturbar nuestro cerebro, pervertir nuestros instintos, rajar nuestras imaginaciones, corromper nuestro gusto y llenarnos la cabeza de confusión, de ruido y galimatías?» Nunca una crítica negativa estuvo más acertada. En efecto, Shakespeare no deja títere humano con cabeza. Todo lo descoloca para llevarlo hacia la verdad más inadmisible: lo absurdo e imprevisible de la condición y la conducta humanas, movidas, movida por fuerzas anteriores tan poderosas como imposibles de comprender. Por eso Freud no pudo con él y se fue a buscar algo menos complicado en Sófocles. No hay duda de que «Shakespeare es uno de los peores sujetos con que la estética "seria" se ha tenido que enfrentar», porque «es la fertilidad, la fuerza, la exuberancia, la teta hinchada, la copa espumeante, la cuba a punto de desbordarse, la savia en exceso, la lava en torrente, los gérmenes en torbellino, la vasta lluvia de vida, todo por miles, todo por millones, ninguna reticencia, ninguna contención, ninguna economía, la prodigalidad insensata y tranquila del creador»[5].

Harold Bloom habla de la irrupción (invención) de la personalidad o la individualidad en la cultura occidental (hasta entonces todo era relativamente simple). Los personajes se convierten en seres reales y complejos. Víctor Hugo lo llama *tipo*: «El tipo vive. Si no fuera más que una abstracción, los hombres no lo reconocerían y dejarían que esta sombra siguiera su camino. La tragedia llamada clásica hace larvas; el drama hace tipos. (...) Los tipos son seres. Respiran, palpitan, oímos sus pasos que se acercan, existen. Existen con una existencia más intensa que la de cualquier persona que, ahí, en la calle, se considera viva. Estos fantasmas tienen más densidad que el hombre»[6]. Hamlet, Falstaff, Macbeth, Ricardo III, Cleopatra, el Rey Lear, Rosaline, Ofelia, Titania, Shylock, Otelo, Yago, Romeo y Julieta... Sí, todos son reales, tan reales como Don Quijote y Sancho, Fausto o Don Juan. Más reales y permanentes incluso que el propio «Shakespeare» o «Cervantes»[7].

Vienen estas reflexiones a cuento de la llamativa presencia de Shakespeare dentro del panorama teatral español actual[8].

[5] *Víctor Hugo, op. cit. p. 120.*

[6] *Víctor Hugo, op. cit. pp. 132 y 133.*

[7] *Que quizás les deben su vida a ellos, y no al revés. (No deja de sorprender que ambos murieran el mismo día y año).*

[8] *Hagamos un breve recuento significativo (no exhaustivo):*

Primer Festival Shakespeare de Santa Susanna (Barcelona, verano de 2003) con la representación de las siguientes obras: Ricardo III, *primer espectáculo del Centro Dramático de*

De todos estos montajes y obras queremos destacar las presentadas en el Primer Festival Shakespeare de Santa Susanna, un pequeño municipio de 2.000 habitantes de la costa de El Maresme (Barcelona) que en verano acoge a más de 20.000 turistas o visitantes. Nos sorprendió tan atrevida iniciativa en plena canícula, agostados por la ya olvidada ola climática, preludio definitivo del caos planetario. Una propuesta que sólo se concibe a partir de la sintonía entre políticos y profesionales del teatro, la feliz alianza entre arte y política. Que un pequeño municipio apueste por un proyecto cultural grande, sin complejos, con proyección nacional e internacional, es algo llamativo y estimulante. Que se haya desarrollado el apretado programa con excelente acogida de público y crítica, buena organización y calidad excepcional, corrobora el acierto general de la iniciativa, que pide continuidad sin titubeos. (Y apoyo decidido de las instituciones que esta vez se han mostrado reticentes, como la Generalitat).

Faltaba en nuestra país un festival centrado en la obra del autor teatral más reconocido y admirado. No porque otros autores no lo merezcan, como nuestros Lope o Calderón, sino porque Shakespeare ha demostrado ser un dramaturgo especialmente apto para todo tipo de iniciativas estéticas, sin duda el más productivo e incitante. El que mejor se acomoda a nuestras inquietudes y problemas, el más actual y actualizable. Con él se puede hacer casi todo. Siendo fieles a su letra y a su espíritu, o transformándolo y actualizándolo a nuestro gusto. Algo permanece en él de intemporal, esencial y provocador capaz de despertar el interés no sólo de los hombres de teatro más creativos, sino de cualquier tipo de público. Así ha sido, al menos, desde comienzos del siglo XX, y para escándalo de algunos, es el texto el fundamento de todo. La palabra viva, atravesada de dramatismo y

Aragón, dirección de Carlos Martín. Shylock, *de Gareth Armstrong, dirección de Luca Valentino, por Manel Barceló.* Romeo x Julieta, *versión de Antonio Onetti, Centro Andaluz de Teatro, dirección de Emilio Hernández, música de Tomatito.* 4+Shakespeare=Hamlet-máquina, *de Heiner Müller, dirección de Carme Portaceli.* Sonetos *de Shakespeare, espectáculo-concierto de rock, con la actriz y cantante Norah Krief, del Centre Drramatique de Normandie.* Una tarda amb Shakespeare, *de Q-Ars y Monti&Cía.* El somni d'una nit d'estiu, *Cía Parracs, dirección de Ángel Llácer, traducción de Salvador Oliva, del Centro Cultural de Sant Cugat.* The Comedy of Errors, *Festival Players Theatre Company, dirección Michael Dyer, música de Johnny Coppin.* La dodicesima notte, o quel che volete (Noche de reyes), *Teatro Stabile dell'Umbria, dirección de Antonio Latella.*

Centro Cultural de la Villa de Madrid: Sueño de una noche de verano, *dirección de Miguel Narros.*

Compañía de Teatro Clásico: Troilo y Crésida, *versión de Luis Cernuda, dirección de Francisco Vidal.*

Festival de Madrid Sur: En una noche de verano, *dirección de Manuel Schobel.* Macbeth, *dirección de Pere Fullana.* Julio César, *dirección de Alex Rigola, del Teatre Lliure.*

Festival de Otoño de Madrid: Ricardo III, *Lithuaniam Drama Theatre, dirección de Rimas Tuminas.* Julio César, *del Teatre Lliure.*

poesía a partes iguales, de modo inseparable. No son la estructura dramática, ni las historias, ni los temas llevados a escena. Sus argumentos, por ejemplo, están a veces mal articulados y hasta resultan inverosímiles. Pero eso importa poco. Lo que nos atrae y conquista es el modo de decir y expresarse de los personajes –que es a la vez un pensar, un hacer y un sentir–, que va más allá de la sintaxis y el vocabulario (casi inabarcable) o la prodigiosa combinación de imágenes y conceptos. Lo que nos importa es qué dicen y cómo lo dicen unos personajes irrepetibles, originales y genéricos a un tiempo. Lo que nos inquieta e implica es saber cómo son y por qué actúan como actúan, la complejidad y profundidad humana que encierran, qué identidad los sostiene y define ante el mundo y sobre la escena, cómo justifican sus terribles acciones y sus desbordadas pasiones. Son palabras, gestos y actos que sobrepasan la razón, que producen emociones contradictorias y una profunda conmoción en la imaginación y la mente del espectador. Placer teatral puro, interior, una pausa reconfortante en medio del discurso de la banalidad y el conformismo general.

El teatro es breve, efímero como las horas y los días. Sin embargo, el arte que encierra provoca cambios sutiles en nuestra piel y nuestro cerebro. El buen teatro nunca nos deja como estábamos, siempre nos transforma y hace más tolerantes, más despiertos e inconformistas. Imposible olvidar el *Ricardo III* del recién iniciado Centro Dramático de Aragón. Con él se abrió el Festival. Lo llamativo de esta obra es la relación íntima que este personaje diabólico establece con el público. José Luis Esteban, protagonista, realizó un trabajo admirable, concentrado e intenso. Al huir de una caracterización externa exagerada (la deformidad física), la interpretación se centró en la esencia del personaje, su maldad «intrínseca». ¿Por qué mata, por qué asesina? ¿Quién es Ricardo III? ¿En qué basa su poder? Si su maldad es manifiesta y consciente ¿por qué los demás la consienten? ¿Es todo un sueño? ¿Fruto de un delirio? Ricardo III actúa como un Mefistófeles. Es el mal en estado puro. No hay explicación psicológica ni social última. Shakespeare, ya lo dijimos, sobrepasa a Freud. Shakespeare está antes y después de Freud. Las explicaciones de Freud son intermedias, no nos aclaran ni el antes ni el después. El antes y el después son un misterio. Darwin trató de explicar el antes de la especie. Marx, el después. Pero Shakespeare está más allá de Darwin, de Marx y de Freud. Por eso no podemos entenderlo a partir de ellos. Shakespeare no aclara los orígenes de sus personajes, entre otras razones, porque en su tiempo no existía el concepto de evolución, ni el de clase, ni el de inconsciente. Sí existían el mal, el poder, la venganza, la lujuria, el amor, la predestinación, el destino, el instinto, la crueldad, la familia, la monarquía, la magia. Con ellas Shakespeare

construye historias y personajes, llevando esas categorías al extremo: las expande poética y dramáticamente. Desarticula y desbloquea así todo nuestro sistema racional, semántico y moral. No explica, no da razones, ni de la pasión, ni del bien, ni del mal. La poesía es el medio y el fin. Porque no se puede ir más allá. Lo único que queda es el poder de la palabra, su capacidad para abismarnos en la profundidad de la existencia y la condición humana por un instante y volvernos enseguida a la realidad para que esa luz y esa negrura no nos dejen ciegos para siempre. La poesía nos lleva al abismo y nos saca de él.

Igualmente nos entusiasmó el trabajo de Manel Barceló en *Shylock,* donde llega a interpretar a treinta personajes distintos. Pasa así por la escena una breve historia, no sólo del teatro, sino de la marginación judía, presentada como ejemplo de toda xenofobia y persecución. Túbal, personaje secundario de *El mercader de Venecia,* nos explica su vida como personaje de ficción (metateatro, espejo): un actor hace de un personaje que a su vez habla de su existencia teatral como personaje.

En *Romeo x Julieta*, del Centro Andaluz de Teatro, se colocó a los espectadores en dos gradas, el escenario en medio, escenificando así el enfrentamiento entre familias (bandos, grupos, naciones). Ambientado estéticamente en Andalucía, una Andalucía estilizada, hecha de baile, cante, pasión y embrujo flamenco, se nos presenta el abismo entre dos mundos-familias para defender la mezcla, la fusión de etnias y credos, contra el peso de la herencia y la tradición, contra fundamentalismo y exclusiones. El texto, actualizado por Antonio Onetti, busca la coherencia estética entre montaje y acción. La pureza de la música y el baile se mezcla con la tensión dramática, acentuándola y distanciándola.

En *4+Shakespeare=Hamlet-máquina,* un dúo excelente, Marc Rodríguez en el personaje de Hamlet y Sol Picó en el de Ofelia, presentaron el difícil texto de Heiner Müller creando cinco cuadros de intensa emoción. Un momento especial es aquel en que Ofelia libera a Hamlet de sus ataduras (una envoltura de plástico transparente que inmoviliza sus brazos y su torso desnudo), al mismo tiempo que se envuelve ella con el mismo plástico, iniciando luego ambos un tango imposible, un encuentro desesperado. La metáfora escénica y visual adquiere una fuerza que contrasta con la sencillez del recurso. Todo el montaje construye una situación sin salida. Hamlet reniega de su papel; Ofelia se rebela contra su destino. Son dos solitarios arrojados a un mundo injusto y cruel, condenados a la desesperación y la angustia. La prosa poética de Heiner Müller se llena de acentos desgarrados. Ofelia, por contraste, es el cuerpo del deseo luchando contra sus límites, como si no pudiera dar cauce a toda su energía. Cuerpo contra voz,

gesto contra palabra, dos mundos enfrentados pero obligados a entenderse, a compenetrarse, incluso.

Sonnets, de la actriz y cantante Norah Kreif, es algo más que un concierto. Está organizado como un espectáculo, con progresión dramática, ritmo y composición escénica. Norah Kreif tiene una voz indefinible, poderosa y dramática, que llena el escenario de una vitalidad desbordada, pero también tierna y melancólica, capaz de trasladar los mil matices de los veinte sonetos de Shakespeare que canta e interpreta, dramatiza y vive, no sólo con su voz, sino con todo su cuerpo. Nos habla de la intimidad más profunda con entusiasmo y desesperación, acompañada de un rock actual de gran fuerza y belleza.

Hablemos, por último, ya que nos resulta imposible hacerlo de todos los espectáculos, de *La dodicesima notte...*, uno de los textos más enloquecidos de Shakespeare, lleno de enredos, ambigüedades y espesor de niveles dramáticos. Interpretado sólo por mujeres (doce, a su vez), el tema de la indefinición sexual se convierte en algo más que un juego escénico para adentrarse en una interrogación sobre la identidad sexual y el juego de roles y de género en un mundo en el que, desde Freud en adelante, el yo ha perdido, para mayor complicación, toda consistencia ontológica. Cuento de hadas, tragedia familiar, farsa burlesca, drama: todo se une y mezcla con agilidad y humor.

Algunas conclusiones

Acerca de, por ejemplo:

1. Lo clásico y los clásicos.

Las obras clásicas con expansivas y adaptativas: se enriquecen con el tiempo, suman capas interpretativas, a la vez que mantienen un núcleo esencial, universal. El arte moderno pone en crisis los fundamentos del arte clásico y tradicional: los clásicos que sobreviven son los que de verdad nos afectan. Aunque sean tan poco clásicos como Shakespeare. El racionalismo ilustrado condenó y trató de marginar a Shakespeare, y también a Calderón y a Lope. Por raros, por poco clásicos. La grandeza de Shakespeare es no dejarse atrapar por la tradición, por la historia. Es un clásico esencialmente anticlásico.

2. El espacio escénico.

El teatro actual ha demostrado que no es necesaria ya la cuarta pared. Pero tampoco el espacio mimético, por muy estilizado o minimalista que

sea. El espacio escénico es un espacio *creado*; no necesita mostrar, sino expresar, sugerir, estimular. Por eso quizá todos los espectáculos de este Festival optaron por el escenario libre, con sencillos apoyos en estructuras metálicas abstractas que permitan el juego escénico (movilidad corporal, elevación, demarcación, soporte, etc.) Ni siquiera es necesario un fondo cerrado o compacto. La bifrontalidad de *Romeo x Julieta* transformó a los espectadores en fondo, por ejemplo, implicándoles en la tragedia. La luz se convierte, entonces, en protagonista espacial. Aligera el tiempo y el espacio. Y la música, y los efectos sonoros, que crean espacio, tiempo y época. Se alcanza así una relación más directa actor-espectador. El actor aparece entonces más vulnerable, pero se potencian su presencia y su transformación.

3. El cuerpo.

El actor es cuerpo y voz. El teatro actual reivindica la presencia, el deseo, el placer del cuerpo. Romeo y Julieta, Hamlet, Ricardo III, Falstaff..., no hay personaje de Shakespeare que no pida una fuerte presencia corporal, orgánica, física. Pero el cuerpo es también problema, se expresa autónomamente, muestra sus pulsiones, su desorganización, su dolor. El cuerpo y su desnudez: provocación, libertad, seducción. Cuerpos por el suelo, cuerpos que sudan, danzan, trepan; que quieren expandirse por el espacio o fundirse con otros cuerpos. Que ese juego corporal no contradiga al personaje, sino que lo potencie: he aquí el mayor reto para el actor de hoy.

4. El monólogo.

Es una tendencia del texto teatral de hoy. El monólogo en todas su variedades (interior, directo, indirecto...) se adapta bien a nuestras inquietudes y preocupaciones; especialmente permite expresar la incertidumbre, la impotencia y desmoronamiento del sujeto ante un mundo injusto y caótico. Permite también una mayor fluidez (identificación, distanciamiento) entre actor y personaje. Pero encierrra un peligro: el convertir el virtuosismo interpretativo y el ego del actor en el centro de la escena.

5. Metateatro.

El metateatro se produce cuando el actor y el personaje se cuestionan, cuando tratan de justificar o explicar su trabajo y su «papel». El teatro se interroga sobre sí mismo, busca su sentido y justificación, lo que significa que duda de sí, al igual que el hombre actual, que duda y reflexiona sobre su identidad, su lugar en el mundo, su poder, su relación con los demás, son la realidad y el orden social en el que vive. El teatro y el actor son, en este sentido, verdadero espejo de la vida y el hombre de nuestro tiempo. No

obstante, la metáfora metateatral no debiera convertirse tampoco en el centro de la escena, porque corre el peligro de contaminarse en exceso de reivindicaciones victimistas o lamentos genéricos.

6. Actualizar y cómo.

Decimos que con Shakespeare se puede hacer casi todo, pero esto no significa que todo sea legítimo, ni válido, ni valioso. Siempre nos acecha el peligro del disparate, el rebajar el texto shakespeareano a la vulgaridad o el despropósito. Sobran ejemplos. Especialmente rechazable es esa lectura que Harold Bloom llama irónicamente el «Shakespeare francés», que se dedica a encontrar una confirmación a tesis ideológicas y llevarlas arbitrariamente a escena: feminismo, denuncia política, defensa de la homosexualidad, crítica social, etc. Son interpretaciones exteriores. Propone un método: «Para leer a Shakespeare, y hasta cierto punto para asistir a sus representaciones, el procedimiento simplemente sensato es sumergirse en el texto y en sus hablantes, y permitir que la comprensión se expanda desde lo que uno lee, oye o ve hacia cualquier contexto que se presente como pertinente»[9]. Dar el protagonismo a Shakespeare y al texto mismo, que él solo se activa, expande y actualiza.

[9] *Op. cit. p. 31.*

Carta de Argentina
La crítica literaria y los medios

Osvaldo Gallone

Creo que dos son los peligros que acechan a la crítica literaria, en especial la que se desarrolla en periódicos, revistas, suplementos culturales o, en todo caso, en órganos cuya difusión se pretende masiva (concepto, el de masividad, que convendría atemperar habida cuenta de que no se suele conciliar con el de crítica literaria). Uno es el del puro y craso impresionismo asentado en el «me gusta o no me gusta» carente, por lo general, de fundamentos sólidos; el otro, el de la jerga. El primero deriva en la arbitrariedad; el segundo, en la exclusión. El primero es una mera efusión epidérmica (y, generalmente, hiperbólica), como si la palabra del crítico no necesitara validarse y dependiera de impulso tan relativo como un estado de ánimo (o una red de empatías y diferencias de carácter personal); en el segundo caso, si el lector no frecuenta el vocabulario de esa y determinada tribu, queda irremisiblemente relegado del diálogo, que se convierte, por pura lógica, en cifra y clave de recortado grupo.

En la época de los grandes semanarios argentinos –desde *Primera Plana* hasta *Análisis*– la crítica santificaba; la fecunda convivencia entre la difusión periodística y el *boom* –denominación acaso imprecisa, pero ya consagrada por el uso– narrativo latinoamericano exime de mayores comentarios. Más atrás en el tiempo, suplementos de diarios de circulación mayoritaria –*La Nación*, por ejemplo– podían publicar sin escándalo y con provecho extensos y sustanciosos trabajos firmados por el filósofo Angel Vassallo o el filólogo Raimundo Lida. Hoy pareciera ser que la crítica literaria vernácula, remedando una copla española, «no abriga ni despierta», inferencia que sería tranquilizador (y, por lo mismo, sospechoso) atribuir a la progresiva merma de lectores o a la estolidez constitutiva de la *new age* (ambos, factores externos), pero que acaso reconozca otras y diversas razones.

Tres ejemplos pueden ilustrar los dos peligros apuntados al comienzo de este bosquejo.

Un escritor argentino fallecido hace un par de años comparaba, en el marco de la nota bibliográfica de un matutino –con intención encomiástica, pero huérfano del más elemental espítitu ponderativo–, un tomo de

cuentos de Bioy Casares con «esos exquisitos bombones de chocolate envueltos en papel plateado». No deja de ser injusto imputarle a Bioy –que en sus mejores momentos, que no son pocos, hace gala de un estilo irreprochable– semejante dosis de colesterol.

El segundo ejemplo –nobleza obliga– me incluye derechamente. Hace algunos años, más de los que yo quisiera, me desempeñaba en la sección cultural del semanario *El Periodista de Buenos Aires.* A propósito de un libro de ficción que ya no recuerdo, decidí esgrimir mis armas de crítico pacientemente veladas en años de estudio universitario (y ahí, digamos, verían quién era yo). Me entregué a la tarea de escribir una recensión erizada de intertextualidad, hipertextualidad, significantes ilesos y fracturados, sentido rebosante y ausente, doble circulación de la letra y restos de deseo sedimentados en la palabra no dicha. El escritor argentino Rodolfo Rabanal –entonces y afortunadamente, mi jefe inmediato– decidió con sabia prudencia diferir la publicación del material. Varios años después, acomodando papeles viejos, me reencontré con la nota: no alcancé a enterder dos líneas seguidas.

Hace un tiempo, un reconocido periodista cultural argentino decidió compilar en un volumen varias de sus notas aparecidas en los últimos años en distintos suplementos culturales. A las pocas semanas de publicado, el libro mereció una recensión. Por puro azar, me encontré con el periodista en el barrio de Congreso; estaba feliz y desconcertado. Mientras compartíamos un café, me confesó que iba a llamar por teléfono al crítico que suscribía la nota para preguntarle si el libro le había gustado o no, porque de la lectura de la crítica no se desprendía en ningún momento tal evaluación que, justo es reconocerlo, no es un dato menor.

Se podría concluir, pues, al menos parcialmente, que un libro puede ser bueno o malo pero, en ningún caso, estar relleno de licor o ser crocante; no es pertinente que una crítica destinada a un medio masivo se convierta en un magma jergoso, acompañada de un guiño complaciente a un grupo de iniciados; que un crítico debe tener, al menos, el buen gusto de exponer en nombre propio su opinión personal. La arbitrariedad (que hace de la carencia un orgullo) y la jerga (que hace del criptograma un salvoconducto) desembocan, por fin, en una desolación que merece ser puesta de relieve: la imposibilidad de debate.

Estas reflexiones –para otorgarles un estatuto que acaso no merezcan– se han ido tramando al hilo, como no podía ser de otra manera, de la lectura de un libro: *Oficio de lector*, de Santiago Sylvester (Argentina, 1942), que resulta, en más de un sentido, un paradigma de genuina crítica (como podrían serlo, por mencionar sólo dos nombres, las notas que a lo largo de

los años han ido suscribiendo Ernesto Schóó o Luis Gregorich; ambos, paradigmas de lo que debe ser un periodista especializado en cultura). El lector Santiago Sylvester da cuenta de su lectura de Virgilio, Cervantes, Mallarmé, Kafka, Mastronardi, Lugones o Borges logrando cumplimentar dos propósitos –poco importa que el gesto sea voluntario o no– que son, a mi juicio, sustanciales en la labor crítica: incitar a la lectura y ofrecer margen para el reflexivo disenso (en este sentido, uno de los capítulo más provechosos del libro es el que se titula «El padre de Kafka», donde la lúcida ironía va de la mano de un tono tan fértil como provocativo). No es mérito desdeñable –entre tanta hojarasca de capilla, galantería autorreferencial y puerilidades posmodernas– que el autor se detenga en la evaluación de un buen número de clásicos, cuyo conocimiento resulta necesario, aunque más no sea, como aconsejaba Onetti, «para evitar deslumbramientos posteriores».

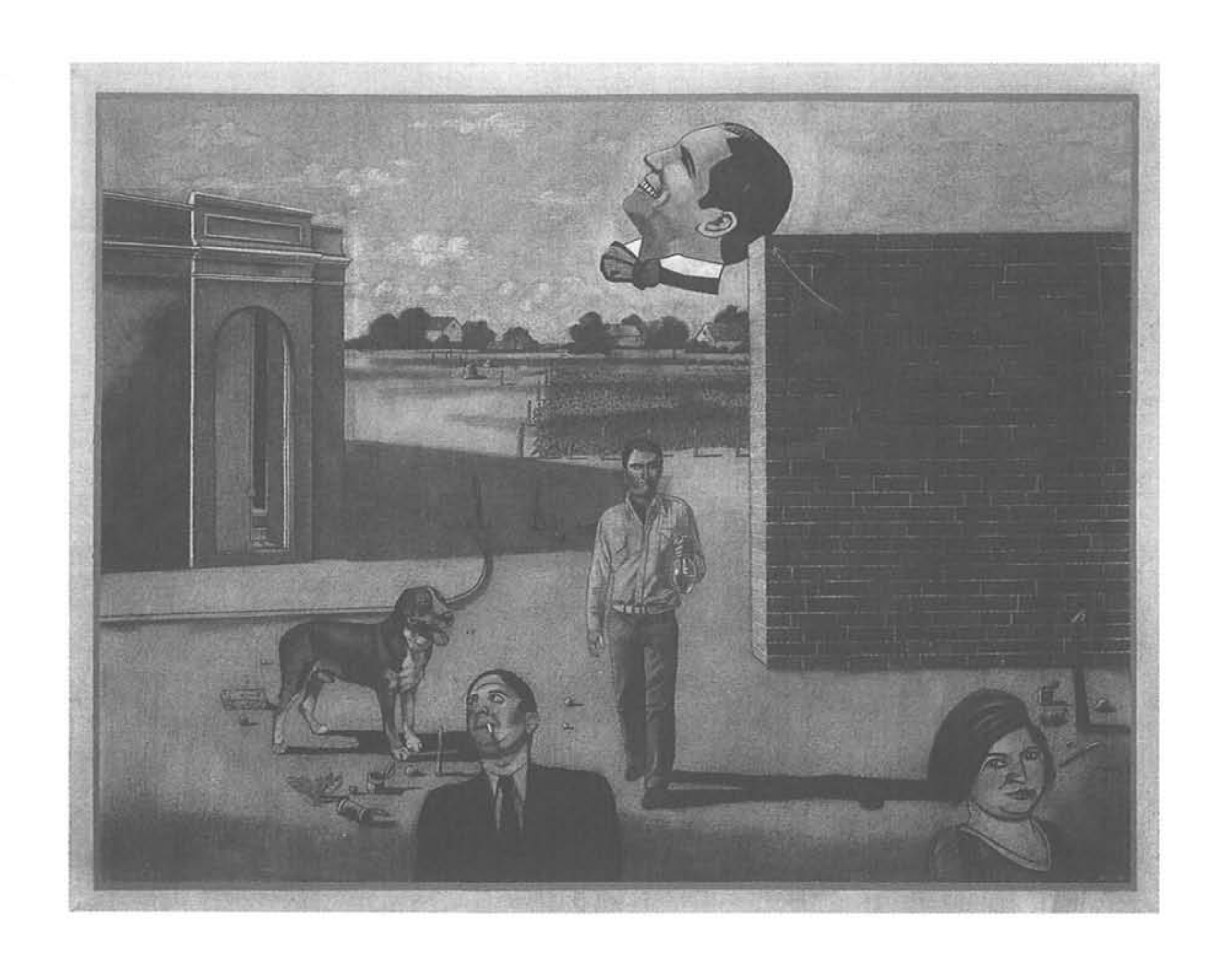
Sin necesidad de una prosa amurallada detrás de la jerga ni apoyándose en las muletas de una multitud de notas al pie (esa especie de ortopedia que a veces resulta más numerosa que el texto en cuerpo mayor), Sylvester transmite, al cabo, una experiencia que bien puede calificarse de esencial: la lectura es un placer, no hay razón para poner entre el ojo y la letra un ejército de barras, comillas, sobreentendidos y mayúsculas a fin de que el hedonismo se convierta en una sufrida labor de corte hermenéutico, como si al sudor para ganar el pan hubiera que multiplicarlo a fin de acceder al goce de la lectura.

En el capítulo titulado «La dificultad de la ruptura», Sylvester discrimina los diferentes tipos de lectores que el escritor exigió a lo largo de las distintas épocas: Nietzsche reclamaba un lector lento; las vanguardias, un lector participativo; hoy, lo que se le pide al lector es que exista. Sospecho que no resultaría ocioso que el crítico de medios masivos tuviera en cuenta esta clasificación a la hora de ejercer su oficio.



«Nervios a la vista», 1986, Huile sur toile, 100 x 81 cm.

BIBLIOTECA



«Te fuiste sin que nos diéramos cuenta», 1977, fusain et pastel sur toile, 200 x 250 cm.

Ideas de un fracaso, y las otras*

Este trabajo de Sebreli puede leerse como una interpretación del presente argentino, es decir, de la gran crisis hecha visible con los sucesos de 2001, o bien como un análisis del derrotero de la Argentina del siglo XX, especialmente desde la segunda posguerra, es decir, de la Argentina marcada por el peronismo. Aunque el subtítulo *(Los orígenes de la crisis)* sugiera casi lo contrario, la segunda lectura parece la más apropiada y cabal, pues no sólo los fracasos colectivos merecen ser explicados.

De hecho, Sebreli había proyectado y comenzado a trabajar en esta obra antes de diciembre de 2001. Casi podría decirse que trabaja en ella, de una u otra manera, desde que inició su trayectoria intelectual, hacia fines de los 50 en *Contorno* y también en *Sur.* En efecto, obras anteriores como *Martínez Estrada, una rebelión inútil* (1960); *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964); *Eva Perón, aventurera o militante* (1965); *Tercer Mundo, mito burgués* (1975) y *Los deseos imaginarios del peronismo* (1983) contienen, más o menos directamente, reflexiones sobre la historia argentina. (Nótese que, como a tantos argentinos, intelectuales o no, para Sebreli comenzar a reflexionar e intentar explicar el peronismo fue todo uno).

Sebreli se sitúa en su terreno habitual, la crítica de las ideas. El título es ya explicativo de la perspectiva que adopta. En efecto, es una crítica de las ideas políticas argentinas. Lo cual implica tanto una crítica de las ideas políticas habidas en la Argentina desde fines del XIX, cuanto la crítica de las ideas políticas existente como sentido común en la sociedad argentina.

Así es que Sebreli se sitúa en dos niveles de análisis, el de las concepciones político-ideológicas que permitieron el desarrollo de los principales proyectos políticos del período que estudia, y la impronta que éstos fueron dejando en la sociedad civil en general, hasta formar un sentido común.

Por los tanto, no se trata de un trabajo que analice sólo las ideas, ni desde luego un análisis clásico de historia política. Para Sebreli la historia del pensamiento es parte de la historia social, por eso relaciona visiones y realizaciones, conceptos y prácticas, pues sabe bien que las segundas no son posibles sin las primeras.

En su estructuración cronológica del recorrido histórico, el autor va a distinguir los principales bloques ideológico-políticos que modelaron

* *Juan José Sebreli,* Crítica de las ideas políticas argentinas. Los orígenes de la crisis, *Buenos Aires, Sudamericana, 2004, 507 pp.*

la Argentina moderna. Éstos serían: el liberalismo conservador de la llamada generación del 80, que dominó especialmente entre 1880 y 1916 y dio forma a un proyecto político que básicamente se mantuvo hasta 1930; el radicalismo, encarnado en la Unión Cívica Radical, primer partido populista argentino, que gobernó entre 1916 y 1930, aunque sin modificar de raíz el modelo liberal-conservador; el peronismo, movimiento populista central en la historia argentina de la segunda posguerra, que ocupó el gobierno en tres períodos (1946-1955; 1973-1976; 1989-1999) e implementó un proyecto básicamente nacional-desarrollista que se mantuvo vigente aun cuando no ocupó el poder, más precisamente hasta 1989, cuando un líder surgido de sus filas, Carlos Menem, desmontó ese nacional-desarrollismo para sustituirlo por un neoconservadurismo a la manera de Thatcher y Reagan. Asimismo, Sebreli analiza otras tres ideologías que han sido transversales a las ya descriptas: el militarismo, los nacionalismos y las izquierdas.

En efecto, si el militarismo se identifica inmediatamente con los desde 1930 reiterados y sistemáticos golpes (cívico) militares (1930, 1943, 1955, 1961, 1966, 1976), no obstante ni todos los golpes estuvieron animados por la misma ideología, ni el militarismo es propiedad exclusiva, en la Argentina, de los militares. Por descontado que los populismos, tanto el peronista cuanto el radical, no son ajenos a él, ni lo fue el liberalismo conservador, ni incluso las izquierdas, especialmente aquellas que se volvieron –al calor de un antiimperialismo flaco de teoría, más antinorteamericano que anticapitalista– nacionalismos de izquierda en las décadas del 60 y 70. El apogeo del militarismo fue, seguramente, el apoyo de todos los partidos y de la sociedad –intelectuales incluidos, salvo excepciones como el propio Sebreli y Carlos A. Brocato– a la invasión de las islas Malvinas por la dictadura de Leopoldo F. Galtieri en 1982. Tal vez uno de los casos históricos que habría que excluir es el del socialismo argentino existente hasta 1930, un típico partido socialdemócrata a la europea que tuvo un relativo éxito político y una mayor influencia cultural.

Otro tanto cabría decir de ideologías como el nacionalismo, que tampoco fue unívoca, pues tenía corrientes aristocratizantes (las que, sobre todo hacia 1910), tenían su enemigo principal en los inmigrantes, portadores de ideologías «extranjerizantes» como el socialismo y el anarquismo) y otras populistas (como el grupo FORJA, de los 30 y 40, cuyo enemigo principal era el capital que sus miembros gustaban llamar «inglés»), y no llegó a estar representada en una única formación política, a la manera de un PRI mexicano, del PNV en el País Vasco o el

gaullismo en Francia, por citar ejemplos disímiles pero gráficos.

El izquierdismo es, en buena medida, la contracara del peronismo. Porque si es difícil explicar la ideología, el surgimiento y la pervivencia del peronismo, aunque es indudable su impronta, igualmente es complejo explicar la debilidad de la izquierda en un país relativamente industrial y moderno –al menos hasta los 70–, cuya clase trabajadora fue originalmente constituida ideológicamente por corrientes de izquierda como el socialismo, el comunismo y el anarquismo, siendo del mismo modo indudable la débil por no decir nula influencia que, desde los 40, estas corrientes tuvieron en el mundo obrero y popular argentinos. De hecho, el Partido Socialista se diluyó cuando no comprendió la sociedad industrial que él mismo había contribuido a formar.

La izquierda en su época de mayor éxito sí estuvo principalmente nucleada en un partido (el socialista), pero cuando se transformó en una ideología transversal, casi podría decirse que dejó de ser aquella izquierda que había sido, para volverse, al calor de y parasitada por los populismos, antes bien un nacionalismo de izquierda.

El diagnóstico de Sebreli es que la Argentina moderna posee dos grandes etapas, la del proyecto liberal-conservador y la del proyecto peronista. La bisagra sería, aproximadamente, la segunda posguerra, con la irrupción de peronismo. Desde luego, hay contactos entre ambos períodos, y aquí se ve el papel transversal del nacionalismo y del militarismo, pues ambos se gestan y más aún comienzan a realizarse en la etapa liberal-conservadora. Pero en la perspectiva de Sebreli hay una pregunta qué produce el análisis, y es: cómo se perdió el país liberal-conservador, qué ocurrió para que –aun sin negar los citados solapamientos entre ambas etapas– todo un proyecto, que incluía un modo de ver y entender –de ahí la importancia de las ideas– la política, la sociedad, el Estado, los partidos, la ciudadanía, la cultura, se viniera a pique y con él sus promesas, así como también su herencia, que para Sebreli resulta prácticamente inencontrable en la Argentina de hoy.

La tesis del autor es que el agotamiento del modelo agroexportador dio al traste con la burguesía agroganadera como clase dominante, la cual no fue reemplazada por otra clase que se erigiera en hegemónica. Esto trajo la decadencia del modelo conservador liberal y una crónica inestabilidad política a partir de los años 30. La inexistencia de una burguesía industrial con sentido pionero permitiría la sustitución de aquel modelo exitoso por un nacional-desarrollismo de entrecasa, con el populismo como fórmula política, signo de un corporativismo que sobre todo tendría un fin negativo:

evitar el conflicto social, económico y político, para lo cual limitaría la lucha en los terrenos económico (empresarios subsidiados por el Estado, sindicalismo vertical) y político (cultura política antiliberal y antidemocrática).

Por eso el populismo va a ser el gran demonio familiar para Sebreli, junto con el militarismo, el nacionalismo y la izquierda nacionalista, además del conservadurismo no liberal. La caída del país liberal-conservador es lamentada por Sebreli no porque represente el fin de una política conservadora o de una clase dominante sino porque significó la pérdida de un conjunto de elementos que tuvieron lugar entonces. Entre ellos, y no en último lugar, la existencia de una izquierda ilustrada, que conformó a la clase trabajadora y prometía integrarla en la vida estatal, desde una perspectiva reformista de lucha de clases. Esa izquierda política, y también sindical, era el síntoma de la conformación de una sociedad a la europea, con su correspondiente sistema de partidos, hecho de unas izquierdas y derechas mucho más nítidamente trazadas que en la posterior época populista, si bien el radicalismo ya mostraba un difícil encaje en ese modelo. En definitiva, Sebreli ve en esa etapa lo mejor del país: cosmopolitismo cultural, modernidad económica, cultura política, debate de ideas, lucha de clases, proyectos estratégicos de nación, etc.

El trabajo de Sebreli supone una interpretación de la historia moderna argentina que invita a pensar, a revisar ciertos estereotipos y lugares comunes, con un desenfado a veces ausente en los trabajos académicos. En una Argentina abotargada de populismo no es poco, en especial por su intención de que este aguijoneo llegue a la opinión pública –Sebreli es el ensayista político más leído de la Argentina–.

Una duda que este trabajo deja es la tal vez excesiva coherencia que hay en el planteamiento entre lo malo y el fracaso, así como la demasiada armonía entre lo bueno y el éxito. Es decir, en Sebreli las dos etapas argentinas son quizá demasiado coherentes en su positividad y negatividad respectivas. En ambas, unas buenas ideas construyen un buen país, mientras que en la otra unas ideas malas llevan al fracaso. Esto, que más complejamente se suele llamar unión entre ser y deber ser, entre hechos y valores, parece estar animando la interpretación que discurre en *Crítica de las ideas políticas argentinas.* Y tal vez lo que cabría pensar es cómo o en qué medida lo que se considera bueno produjo o contribuyó a traer lo que se considera malo, o para decirlo con todas las letras: buscar la Argentina que se perdió en el peronismo advenido –según desde qué lado se mire la moneda–, en la Argentina que se había construido.

Javier Franzé

Una antología de García Calderón*

Pluma ágil y de amplio espectro, intelectual distinguido de la generación «arielista» en el Perú y América latina, diplomático de larga trayectoria, Francisco García Calderón Rey (1883-1953) no ha tenido la suerte de merecer entre sus compatriotas una posteridad plena de reconocimiento y de simpatías. La reciente antología editada por el historiador peruano Teodoro Hampe Martínez, profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, representa una obra de singular mérito, porque a inicios del siglo XXI rescata y pone en valor el ideario de aquel pensador, quien del examen de la identidad y la realidad social latinoamericanas pasó al complejo ámbito del destino histórico mundial.

García Calderón y sus compañeros de la generación del Novecientos estuvieron fuertemente impactados por la derrota que había sufrido el Perú, a manos de Chile, en la guerra del Pacífico (1879-1883). Esta generación atribuyó a la desintegración sociocultural, a la falta de visión nacional, a la incapacidad dirigencial y aglutinadora de la burguesía limeña, las causas de aquella derrota. Los «novecentistas» señalaron ante todo el fracaso de la tarea que se habían impuesto los ideólogos y gestores de la Emancipación: transformar al Perú en una república moderna y progresista.

La coyuntura de la Independencia es un tema sensible para Francisco García Calderón, y varios de sus textos derivan de la constatación de la penosa situación en que se hallaba la mayoría de los países de América Latina tras un siglo de ruptura política con España y Portugal. Emancipadas en el orden político, las repúblicas del Nuevo Mundo llevaban, empero, una vida parasitaria. Los códigos legislativos, las costumbres sociales, las tendencias estéticas, la cultura en general, eran reflejo de los patrones europeos (y luego norteamericanos).

Como reacción a ese marasmo ideológico surgió la figura de José Enrique Rodó, quien en su famoso ensayo de 1900, *Ariel*, dirigió una especie de sermón laico a las nuevas generaciones. Su ensueño y utopía era «la fusión de las inspiraciones esenciales del cristianismo y del helenismo». Si América Latina lograba este ideal, podría hacer efectiva oposición al desbordante materialismo de la civilización anglosajona, especialmente de los Estados Unidos, nación que por esos años consolidaba su desarrollo

* *García Calderón, Francisco.* América Latina y el Perú del novecientos (antología de textos). *Compilación, introducción y notas de Teodoro Hampe Martínez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Corporación Financiera de Desarrollo, 2003. 201 pp.*

económico. Francisco García Calderón llegó a ser el discípulo más conspicuo y predilecto de Rodó, aunque probablemente ambos nunca se conocieron en persona.

En tal contexto hay que situar la presente antología de textos, que aparece bajo el sello editorial de la universidad más antigua de América continental –San Marcos de Lima– y dentro de la serie de «Clásicos sanmarquinos», orientada a recoger los aportes sustanciales de personajes vinculados a esa casa de estudios, que desde el siglo XVI ha sido pródiga en contribuciones para el desarrollo de la cultura, la ciencia y la tecnología en el Perú. Gracias a la investigación realizada por Teodoro Hampe Martínez, y contenida en el estudio preliminar de esta nueva obra, se puede conocer la vasta producción de libros, ensayos y artículos publicados por García Calderón en español, francés, inglés y alemán.

Los principales títulos debidos a la pluma de este notable pensador del Novecientos son: *El Perú contemporáneo* (1907), *La creación de un continente* (1912), *Las democracias latinas de América* (1913), *El dilema de la gran guerra* (1919), *Europa inquieta* (1926), entre otros. De su obra integral el compilador ha escogido dieciocho fragmentos, que le parecen ilustrativos de la evolución de su pensamiento. Desde el punto de vista cronológico, los textos seleccionados cubren el margen más amplio posible, ya que van desde 1904, cuando García Calderón era estudiante de letras en San Marcos, hasta 1949, cuando había regresado definitivamente al Perú luego de cuarenta años de estadía en Europa.

No es fácil entender hoy las circunstancias de aquella *belle époque* influida por los modelos parisinos, pero es un hecho que, a la muerte de Rodó, Francisco García Calderón pasó a ser el indiscutido «capitán general» de los intelectuales del Nuevo Mundo hispánico. El personaje entraría pronto, sin embargo, en una irreversible esquizofrenia y temprana ancianidad; por lo cual su nombre y su obra fueron alejándose de la memoria de sus contemporáneos y de las generaciones que vendrían después. Ante estas circunstancias, es grata la oportunidad que nos brinda Teodoro Hampe Martínez para (re)descubrir y (re)leer a aquel analista excepcional, patrimonio no sólo del Perú, sino de toda América Latina. Su vigencia política seguirá firme mientras los ideales de autonomía, de democracia representativa y de desarrollo equitativo aún no se hayan cumplido.

Juan Carlos Adriazola Silva

El pícaro del sur*

Comentaba recientemente Bernard Lewis en una entrevista con el editor mexicano Enrique Krauze que las fallas principales en el acceso del mundo islámico a la modernidad eran, en su opinión, el trato a las mujeres y la difícil secularización de un mundo sacralizado. De ambos condicionantes nos dice mucho la obra literaria del marroquí Mohamed Chukri (1935-2003), autor de una trilogía autobiográfica que le ha supuesto el dudoso honor de ser condenado a muerte, del mismo modo que Salman Rushdie y Naguib Mahfuz, por el fanatismo integrista. No en vano, siempre que podía, Chukri hacía referencia en público a la navaja de grandes dimensiones que guardaba en el bolsillo: «me llevo conmigo a un par de esos locos, no voy solo al cementerio». Chukri sabía perfectamente que en el mundo musulmán no es planteable la separación entre religión y Estado, lo que da lugar a una proliferación de tabúes que merman la libertad de expresión: «Sabemos muy bien que la literatura clásica árabe era más libre que la actual. Ahora la religión lo ha matado todo», afirmaba meses antes de su muerte. Por otro lado, el trato dado a las mujeres en la civilización musulmana afecta a todos y cada uno de los individuos de esa sociedad: «La mujer siempre ha vivido lejos de mí: o es sagrada y no se toca o se mancilla y ultraja».

La cuestión es que nada es sagrado en los libros de Mohamed Chukri, quien, en palabras de Juan Goytisolo, plasma por escrito la realidad excluida por la codificación literaria, lo cual «implica en consecuencia una aventura liberadora tanto en el campo de la moral como en el del lenguaje». Esa aventura comienza en 1972 con *El pan desnudo*, prohibida en su país durante diecisiete años, continúa en los noventa con *Tiempo de errores* y cierra un ciclo con *Rostros, amores, maldiciones,* último editado en España. El carácter autobiográfico y confesional de la escritura de Chukri, excepcional en la tradición árabe, se revela como paulatina redención para quien a los veinte años era todavía prácticamente analfabeto. Leemos en *Rostros, amores, maldiciones:* «Hay que evocar los recuerdos de las alegrías o tristezas a través de la imaginación creadora, esa maldita. Lástima del escritor que carezca de ella. La escritura que seduce lleva el secreto en su encanto o en su abandono. Y contra los que se irritan con nuestra escritura, los que no nos dejaron crecer de forma natural, porque son unos necios, nos secuestraron nues-

* *Mohamed Chukri,* Rostros, amores, maldiciones; *traducción de Housein Bouzalmate y Malika Embarek López, Debate, Madrid, 2002, 140 pp.*

tra infancia, nuestra juventud y toda nuestra vida, nuestra revancha será vencer con la creatividad los malos tiempos que nos hicieron vivir». A diferencia de otros escritores, Chukri no se marchó de Marruecos porque éste era el único lugar del mundo que podía nutrir su escritura. Desde Tánger ejerció esa revancha de la creatividad fundamentada en la memoria de una vida en la calle y en los laberintos nocturnos de la delincuencia, el alcohol, la miseria y el tráfico sexual. Coleccionista de muñecas rotas, Chukri escribe una autobiografía novelada a modo de Bukowski, John Fante o el cubano Pedro Juan Gutiérrez.

En *El pan desnudo*, Chukri realiza un relato descarnado de su infancia y adolescencia en el Rif ocupado por los españoles, una de las regiones más miserables y rebeldes. También su peregrinaje hasta Tánger, ciudad cosmopolita vivida por Chukri desde la perspectiva a ras de suelo de los limpiabotas, de los vendedores de tabaco de contrabando, de los que trapichean con quif y se prostituyen con los extranjeros. Una infancia la suya marcada por el estrangulamiento de su hermano pequeño a manos de su padre. El pícaro analfabeto realiza un extraordinario esfuerzo para convertirse en escritor y poder relatar su vida, comenzando por realizar sus estudios en Larache, donde entra en contacto con la literatura. Este peregrinaje espiritual constituye el argumento de *Tiempo de errores,* su segunda entrega, escrita también en primera persona para explicar su «caso» desde una posición que se adivina en *Rostros, amores, maldiciones* semejante a la de Lázaro de Tormes al final de su explicación: en la irónica cumbre de toda buena fortuna.

Efectivamente, *Rostros, amores, maldiciones* supone, tras la lectura de las dos novelas anteriores, la calma tras la tempestad. Chukri realiza el retrato de quince personajes cuyo hábitat ocupa la geografía nocturna de Tánger: «La porquería humana no es exclusiva del retrete. Esto significa que el ser humano, desde que es ser humano, si no adolece de alguna enfermedad, física o mental –o ambas– no es normal». A diferencia de los dos relatos anteriores, Chukri parece reconciliado consigo mismo y con la ciudad que le vio crecer. Aunque afirma encontrar extremas dificultades en ecribir sobre gente que conoce bien, Chukri hilvana un retrato de la Tánger nocturna con quince rostros distintos, todos ellos bordeando la marginalidad y la miseria. Pero a diferencia también de los dos libros anteriores, los personajes bordean esa marginalidad sin llegar a caer del todo en ella: algo les redime. El autor da cuenta de ello desde la implicación en sus vidas, integrándose en el relato como narrador, adoptando un punto de vista de personaje secundario. Fati, la camarera

del bar de Granada, que recitaba detrás de la barra versos clásicos árabes; Alal, un abnegado heredero capaz de arriesgar lo indecible para no compartir ese rango; Baba daddy en su bar decorado con temas pugilísticos; Magdalena en la habitación de su casa, casi en ruinas; Hamadi, el jugador al que no le importa la ganancia sino el placer de ganar; Farid y su monólogo interior con un pequeño pez negro; Mónsef y su obsesión como historiador de la muerte; Véronique embutida en sus ceñidos pantalones y el propio Chukri son algunos de los personajes que discurren por esta galería de retratos que conforman un submundo tan decadente como intrincadamente humano.

Escrito, a pesar de todo, desde la nostalgia de la vida nocturna de Tánger, el libro supone la desaparición, una vez más, del sentimiento de culpa. La experiencia supera por fin al arrenpentimiento y Mohamed Chukri aparece encumbrado en la estabilidad, ejerciendo de mero testigo y planteando en ocasiones actitudes de compromiso ante el problema de la inmigración (vista desde la orilla de partida), o la situación de la mujer en la cultura islámica.

La trilogía autobiográfica de Chukri ayuda a situar la literatura árabe más allá de los aspectos pintorescos y mediáticos que aún dominan en nuesta percepción. Como escribía su traductora recientemente: «Las ambientaciones de las mil y una noches, las dunas del desierto, la sumisión de la mujer, el velo, la inmigración clandestina, el integrismo religioso o el 11 de septiembre, son registros temáticos que importan pero que no le permiten al escritor árabe inscribirse en ese ámbito que reivindica Carlos Fuentes para sus homólogos en su ensayo *Geografía de la novela,* ese territorio situado más allá de sus nacionalidades, en la tierra común de la imaginación y de la palabra». La apuesta narrativa de Mohamed Chukri, tanto en sus aspectos morales como lingüísticos, supone un desplante radical a los tabúes y registros literarios de la tradición árabe.

Si hasta el Nobel concedido a Naghib Mahfuz en 1988 apenas si se había traducido al español a Tahar Ben Jelloun, en los últimos años contamos con una amplia oferta de traducciones que nos abre el acceso a una narrativa que pudiendo ser para nosotros tan cercana como la portuguesa, es aún más desconocida. Que este viaje en compañía de Chukri por la decadente y peligrosa nocturnidad de Tánger, «quizá la última ciudad andalusí del planeta» en palabras de Javier Valenzuela, sea un nuevo punto de partida.

Jaime Priede

El quinto infierno*

Las golondrinas a las que se refiere el título de esta novela simbolizan a las mujeres afganas de la burka –la humillante túnica que esconde sus rostros detrás de una careta de red–, «fantasmas sin voz ni encantos, que cruzan por las calles sin rozar la imaginación; bandadas de golondrinas decrépitas, azules o amarillas, descoloridas muchas veces, que llevan varias estaciones de retraso y emiten un taciturno sonido cuando pasan cerca de los hombres».

Es la oscura época de los talibanes, y Atik Shaukat, uno de los cuatro protagonistas del relato, «dejando de lado el de su mujer [...], lleva años sin ver un rostro femenino». En realidad, aquel «taciturno sonido», y sus distintas modulaciones, constituyen la música de fondo de un libro que más bien se «escucha» que se lee, al estilo de los viejos cuentos orales, donde el ritmo de la voz que cuenta y seduce, es tan transparente como el material contado, lo que se «canta».

De esta doble transparencia nace una pequeña joya literaria con tres engarces principales, tres virtudes o gemas que son: la modestia, la honestidad y la verdad –de la narración y del autor (y no *autora*, puesto que la supuesta Yasmina Khadra que firma la obra no es «otra» en realidad que el ex comandante del ejército argelino Mohamed Moulessehoul, quien con este pseudónimo empezó a protegerse en su país de las más que probables represalias por parte del gobierno de Argel, y que así ya tiene publicados cuatro libros en castellano, incluido éste, en la misma editorial: Alianza).

«Allá por el quinto infierno [...] ha nacido nuestra historia, de la misma forma que florece el nenúfar en las aguas putrefactas de los pantanos», dice Khadra, al referirse brevemente al contenido de la novela en un escueto texto a modo de presentación. Y algo parecido se podría decir de Atik Shaukat y el resto de los personajes principales: Musarat, su esposa; Mohsen Ramat y la suya, Zunaira, bellas ninfeas flotando no precisamente en un estanque de Monet, sino en la ciénaga en que se convirtió Afganistán bajo la dictadura teocrática de los talibanes, con Kabul, su capital, «boca abajo, con las mandíbulas quebradas a fuerza de morder el polvo», sin el borroso recuerdo siquiera del «tiempo en que su leyenda rivalizaba con la de Samarcanda o la de Bagdad, en que los reyes recién subidos al trono soñaban en el acto con imperios más amplios que el firmamento...».

En la ciénaga, los nenúfares acaban por contaminarse y pudrirse, y

* *Yasmina Khadra,* Las golondrinas de Kabul, *traducción del francés de María Teresa Gallego Urrutia, Alianza Editorial, Madrid, 2003, 168 pp.*

esto es lo que les ocurre a nuestros héroes y heroínas: Atik Shaukat, carcelero que se encarga de la custodia de las «pecadoras» a las que el Régimen hará lapidar; Musarat, enferma de una enfermedad incurable y próxima a morir; Mohsen Raman, estudiante de ciencias políticas, «hijo de burgueses» y aspirante a un cargo diplomático; y Zunaira, «musulmana ilustrada», militante en el movimiento de liberación de la mujer, e interesada en ocupar un asiento en los tribunales de justicia de Kabul.

El destino de todos ellos, tengan aún sueños (Zunaira y Mohsen) o ya no Atik y Musarat), terminará por torcerse en dirección al lodo –Kabul, una ciudad que «ha mandado ajusticiar su historia en la plaza pública; ha inmolado el nombre de sus calles en terroríficos autos de fe; ha hecho añicos sus monumentos con dinamita y rescindido los juramentos que sus fundadores firmaron con sangre enemiga».

Como le dice Zunaira a Atik: «Nos han matado a todos. Hace tanto tiempo ya que se nos ha olvidado». O Atik a Musarat: «Estoy enojado conmigo y enojado con el universo», frase esta última que, aparte de trasuntar la aparente y constante hosquedad del personaje, podría extenderse a los otros tres, puesto que para ellos el universo ya no puede verse desde otro lugar que no sean «los campos de batalla, arenales y cementerios» en que se ha convertido, desde hace veinte años, la ciudad. («Diríase que el mundo se está pudriendo, que su gangrena ha optado por extenderse a partir de *aquí*, en territorio pashtun, en tanto que la desertificación sigue reptando implacablemente por la conciencia de los hombres y sus formas de pensar», apunta el autor en las palabras introductorias citadas).

Sin embargo, Khadra, en este libro, no quiere hablarnos de la manera en que la «pudrición del mundo» o la «desertificación de la conciencia humana» se manifiestan en general en Afganistán, sino centrarse más bien en uno de sus aspectos, seguramente el más pavoroso de todos: el que tiene que ver con las «golondrinas decrépitas», cuyo vuelo parece haberse detenido en una mueca fantasmal, «sin voz ni encantos». El resto es suficientemente conocido, tanto en Oriente como en Occidente, y en la novela sirve tan sólo de marco: los mutilados de guerra, los mendigos por la guerra, los vandálicos niños de la calle de la guerra, la ululante vida cotidiana durante la guerra, vida insensible a la guerra, como si no hubiese guerra o como si ésta transcurriese demasiado lejos como para preocuparse.

«En Kabul –leemos–, sobre todo en el mercado y en los bazares, el bullicio de las especulaciones podría ahogar el coro de las más cruentas batallas. Se subastan los fajos de billetes de banco, se hacen

y deshacen fortunas al albur de un cambio de humor, la gente sólo tiene ojos para la ganancia y la inversión; en cuanto a las noticias del frente, se tienen en cuenta en sordina, como para meterles marcha a los negocios».

En el centro de la narración, las mujeres, las burkas, «las golondrinas de Kabul». Y la locura, el «enojo» ontológico de hombres y mujeres consigo mismos y con el universo porque las golondrinas ya no tienen aquella voz, aquellos encantos.

No por nada la novela empieza con la lapidación de una prostituta encarcelada en la celda que vigila el carcelero Atik, y culmina con un tiro en la sien que, destinado en principio a Zunaira, hace estallar el cerebro de Musarat. «Bien pensado, no es más que una mujer», dice tranquilamente uno de los personajes secundarios del relato, el fatídico jefe Quasim Albul Jamar, cuando se trata de discutir la suerte de la condenada. Y otro, Mirza Shah, antiguo héroe de guerra y ahora próspero y corrupto hombre de negocios, reflexionando sobre sus cuatro esposas en un tenderete de Kabul: «No me inspiran todas sino desconfianza porque en ningún momento he sido capaz de entender cómo les funciona la cabeza. Estoy convencido de que nunca me enteraré del todo de cómo piensan las mujeres. Será cosa de creer que las ideas les dan vueltas en sentido contrario a las agujas de un reloj».

Pero en Kabul uno «nunca se entera del todo de cómo piensan las mujeres», porque uno ni siquiera ha visto jamás, «dejando de lado el de la propia», el rostro de ninguna de ellas. Así, cuando providencialmente cae al suelo una burka que no es de la esposa, como le sucede al carcelero Atik delante de la celda donde ha sido encerrada Zunaira, de pronto, «¡allí, en el centro de la jaula, está la visión encantada!». La prisionera se ha quitado la burka, y «reza, sentada con las piernas cruzadas, con los codos en las rodillas y las manos juntas bajo la barbilla. Atik está pasmado. Nunca había visto antes tamaño esplendor. La prisionera es de inaudita belleza; tiene un perfil de diosa, la larga cabellera le cae por la espalda, y sus ojos enormes parecen dos horizontes. Diríase que amanece una aurora en el centro de ese calabozo infecto, sórdido, aciago».

A partir de este amanecer, ¿adónde, en efecto, irá a parar el «enojo» de Akit? Porque «nunca en la vida había sabido cómo era ese estado que lo tiene mermado desde la víspera. No tiene hambre, no tiene sed, el mundo que lo rodea ni siquiera lo roza; está viviendo algo prodigioso y aterrador a la vez, pero por todo el oro del mundo no querría prescindir de ello: se siente *bien*».

Con todo, Kabul –la capital de los talibanes– no puede permitir que ninguno de sus hombres esté «no-enojado», que se sienta «bien».

Ni, con mayor razón, ninguna de sus mujeres. Quien ha visto despuntar la aurora, Atik, enloquecerá de horror a partir del momento en que Zunaira, liberada en secreto por él, desaparezca para siempre de su vida, perdiéndose entre los callejones de la ciudad, sin llegar a darse cuenta del motivo ni del modo en el que ha recibido la gracia. Al fin, Atik será linchado por la multitud. Mientras tanto, Musarat y Mohsen han muerto ya, también violentamente, casi como no podía ser de otro modo en un país que cultiva la muerte así en la guerra como en la paz.

Una muerte tras la cual –como promete el Corán– todo creyente renacerá en el paraíso donde moran las huríes, mujeres (pero celestiales) tan hermosas como ningún viviente las haya podido contemplar jamás. Sin duda, las golondrinas de verdad.

Ricardo Dessau



«La ciudad de los chicos malos», 24-2-92, Acrylique sur toile, 200 x 200 cm.

América en los libros

Juan Rulfo. Las mañas del zorro, *Reina Roffé, Espasa biografías, Madrid, 2003, 301 pp.*

Si es verdad aquello que dice André Gide en sus *Diarios* sobre que un artista no debería «contar su vida tal como la ha vivido, sino vivirla tal como la contará», bien podría afirmarse otra alternativa: si la vida es relato, lo mejor que puede pasarle a un artista es que otro artista la narre por él.

La biografía del autor de *Pedro Páramo* escrita por Reina Roffé muestra en este sentido un fascinante doble juego: mientras dispone para el lector las marcas de una vida singular –como todas–, pero biografiable –como pocas–, Roffé presenta a Rulfo y a la vez hace gala de su oficio de escritora. No ya en el entramado de ficciones –que no se trata de eso–, sino a partir de una ética y estética de la escritura que se vislumbra en el entrelineado de un libro apasionante.

Las biografías constituyen ese extraño borde genérico donde la construcción hace del texto una narración que puede leerse como literatura sólo si se cumple con un requisito: que esté bien escrita. *Juan Rulfo. Las mañas del zorro* de Reina Roffé cumple gozosamente con esa imposición.

La figura y la obra de Juan Rulfo han despertado rumores, sospechas, maledicencias y admiración. Mucha admiración. El silencio de tres décadas tras la publicación de sus dos obras magníficas (*El llano en llamas* y *Pedro Páramo*), esa esterilidad productiva que han dado en llamar «síndrome Rimbaud» aparece trabajada, analizada e interpretada en el texto con valiosos cuestionamientos como: «Por qué, teniendo el mundo como escenario, Rulfo se había retirado de la escena de la escritura?», «¿Por qué dejó que se lo acosara con preguntas sobre su próximo libro si no pensaba escribir o publicar nada más?», «¿Por qué no abandonó el papel de escritor que mantuvo durante treinta años como una máscara incómoda y sangrante?».

Como escritora que es, Roffé aporta una mirada diferente a las posibles respuestas de esos interrogantes. Tal vez porque al residir fuera de su país –la Argentina–, conoce muy bien (y padece) un grado más en la intensidad de silencio que constituye al sujeto creador. Así, las conclusiones y perspectivas que se desgranan en la biografía de Rulfo e iluminan de una manera nueva la obra del gran escritor jalisciense.

Hay más méritos para señalar: por un lado, los testimonios relati-

vos a la personalidad de Rulfo, que deben leerse imbricados en su escritura, y que Roffé reunió gracias a entrevistas realizadas a los «cuates», amigos y gente cercana al círculo del mexicano, testimonios especialmente recabados para la presente investigación. Así, a las anteriores indagaciones que dieron por resultado un libro de cita obligatoria para los estudiosos rulfianos (*Juan Rulfo: Autobiografía armada,* Montesinos, Barcelona, 1992), Reina Roffé suma ahora reveladores datos.

Cruzando aspectos de la vida privada del autor con los de la Historia ha nombrado en torno de Rulfo los momentos claves del acontecer mexicano y latinoamericano a lo largo del siglo XX. Lo más destacable de ese complejo entramado que nos devuelve la imagen del autor de manera viva y real, es el efecto de lectura que nos deja el libro en su conjunto. Reina Roffé acata al escribir esta biografía la enseñanza de Nabokov, aquella premisa de respeto necesario al leer y escribir: «saber acariciar los detalles». Y esos detalles con los que confirman al biografiado y a la biógrafa en esa especie de seres que conocen «las claves del oficio de vivir y de crear».

Las contradictorias fechas y lugares de nacimiento que se disputan el honor de ser cuna de Rulfo –y que el propio autor variaba, negaba y confundía voluntariamente–, le permiten trabajar un concepto muy interesante sobre ese afán por mentir o inventar: «la metamorfosis de la verdad». ¿No es acaso eso mismo una posible difinición de «literatura»? ¿No estaba haciendo literatura, Rulfo, cuando daba un dato falso y percibía su efecto en el interlocutor? ¿No puede pensarse, entonces, que vivir era para Rulfo «vivir en literatura» aunque no diera a conocer textos impresos nuevos, siempre anunciados y prometidos? ¿No era su vida misma una mueca burlona de su quehacer literario?

Impreciso, escurridizo, de versiones plurales sobre sí mismo, ha sido monolítico en su entrega escritural: ahí están su novela, sus cuentos y las cartas a Clara para dar fe de sus textos.

Eterno niño en busca de la madre que lo dejara huérfano demasiado temprano; incansable rastreador de su padre muerto trágicamente –y de cuya catarsis algo saben las páginas de *Pedro Páramo*–; adolescente internado en un orfanato; seminarista clandestino; enamorado y joven; sujeto de enfermedades reales y ficticias; amigo de Arreola, de Onetti y de Efrén Hernández; confeso rival de Octavio Paz; disgustado trabajador en tareas como vendedor de llantas en la empresa familiar o empleado en una oscura oficina kafkiana; poseedor de soledades arcaicas y el sueño inconcluso de abrir su propia librería –sueño compartido por todos los que como él, como Borges, se enorgullecía más por lo leído que por lo escrito–,

fotógrafo; montañista; ficcionalizador de la Revolución mexicana; guionista de cine, actor improvisado; fumador y bebedor; amante de los diccionarios y de una muchacha hoy todavía anónima, son algunas de las máscaras rulfianas que la autora despeja en el libro.

Por todo esto, *Juan Rulfo. Las mañas del zorro* es un texto imprescindible y porque nos acerca a ese huidizo maestro de la palabra que sigue dando cátedra desde las páginas de sus dos memorables obras.

Diana Paris

Malena, *Miguel Méndez Camacho, Bogotá, Alfaguara, 2003.*

Miguel Méndez nació en Cucuta en 1942. Abogado del Externado, publica ahora su primera novela, luego de varios libros de poemas. Una obra gozosa y divertida sobre una cuadrilla de cómicos personajes que intentan estafar un casino en Punta del Este. La *troupe* está encabezada por Malena Figueroa, una provinciana colombiana que en busca de su padre, jefe de naipes y maestro de crupieres, termina por enredarse en una acezante y disparatada aventura, con los ingredientes clásicos del género: suspense, romance, ambición, golpes, humor y dibujo de caracteres. Y, claro está, final feliz, con los malos humillados.

Sólo que la erudición en asuntos de juego que sustenta la trama, no solamente es pasmosa sino exhaustiva. Neófitos para seguirla en detalle, el aprendizaje que hace la protagonista en ruleta y cartas es el correlato objetivo de sus cambios vitales. Un novio pusilánime que deja de lado, un galán porteño que la engaña, una cirugía plástica y un diario donde consigna este picaresco aprendizaje de la doblez y el engaño, con algo de comedia de cine mudo aun cuando sus diálogos resulten oportunos y refrescantes.

Pero en medio de la apocada sordidez de algunos –su madre, su amiga traidora– sus páginas brillan con jubiloso desenfado, desde una españolita de nombre mágico, Mariloli, hasta un vencido Mago de las mesas de juego, que reparte quizás por última vez cartas marcadas. Con la intuitiva sagacidad con que alguien deslumbra y se desmaya, ofrece una réplica feliz e incurre en una bobería sin remedio, todo el escenario puede ofrecer imprevistos milagros: «Entró a las diez y cuarenta y cinco, compró US$ 2.000 y cobró US$ 61.520 a las dos y cincuenta» (p. 139).

Ese azar feliz es el que estos hombres con gota, ya curtidos en el vicio y la trampa, buscan agrandar y repetir ante la revoltosa aparición de esta heroína risueña. Una jubilación feliz y con mucha plata anima a los cuatro o cinco compinches, mujeres incluidas, y dinamiza la

peripecia, entre Cucuta y Buenos Aires. Punta del Este y los bares, hoteles y asados en la playa donde estos pragmáticos, de sucia sabiduría, vuelven a ser adolescentes que deliran con las fichas en esa última apuesta soñada, con trago en la mano.

Los vencidos por la vida arman su última batalla mientras Cucuta y Buenos Aires brillan al fondo con luces de nostalgia.

El ambiente, de seguro por haberlo frecuentado con excesiva asiduidad en sus años como diplomático en Buenos Aires (1983-1989) está magistralmente captado. La fauna turística, desde mormones hasta venezolanos, que se excede en vacaciones, convive con ese mundillo rapaz, adulador y sinuoso, de meseros, taxistas y botones, que circunda a Malena, en sus caídas y sus momentos de gloria.

De ahí que el complot para tumbar el casino nos arrastre eufóricos. El casino es también un orden, un sistema riguroso, una lógica matemática que hay que burlar, incluidos su gerente y sus corifeos papanatas.

La lectura se convierte así en un desafío arriesgado contra quienes creen manejar el poder y controlar todas las artimañas. Videos, guardianes y soplonas caerán ante esta mezcla impredecible de improvisación y astucia, de ilusión y trapacería. El triunfo de Malena al hacer saltar la banca es el triunfo de una estratagema perfecta: aquella que burla la suerte y gratifica con el placer de una lectura deleitosa y cómplice. El tahur gana en la ficción, sus personajes triunfan en la vida imaginaria, y el casino, felizmente, cae vencido ante la falsa inocencia de una mujer tan dulce como mentirosa. Aplausos ante este logro.

La gloria eres tú. Manuela Sáenz rigurosamente confidencial, *Silvia Miguens, Bogotá, Aurora, 255 pp.*

La novela histórica corre varios riesgos: apegarse a los documentos o perderse en las fantasías. Quedar prisionera del recuento de fechas y datos o dispersarse en la elucubración arbitraria. El ejemplo más logrado es el de Marguerite Yourcenar cuando, con un emperador romano o un médico, en la transición Edad Media-Renacimiento, es capaz de darnos mundos compactos: *Memorias de Adriano* u *Opus Nigrum.*

A Manuela Sáenz, la quiteña amiga de Bolívar, la han cantado los poetas de Pablo Neruda a Gastón Baquero. La han interpretado los historiadores, de Víctor von Hagen a Germán Arciniegas. Y los novelistas, de Denzil Romero a Gabriel García Márquez, le han seguido con devoción sus pasos. Y si bien antaño la insultaron, en nuestros días varias madres le han puesto el nom-

bre suyo a sus hijas como el reconocimiento a una mujer libre y sin tapujos.

Pero ahora Silvia Miguens, la novelista argentina radicada en Bogotá, la muestra, con tranquila naturalidad, en el final de sus días, cuando en Paita, un puerto de pescadores en el Perú, toda la historia parece conjugarse, cristalizada en un instante decisivo. Allí donde revive sus orígenes de hija natural de Don Simón Sáenz y Vergara, «capitán de las milicias del Rey y recaudador de los diezmos del Cabildo de Quito», donde el célebre trío de su ama de leche y sus dos criadas la inician en esa cultura popular, indígena-africana, de ensalmos, conjuros y hechizos.

Seducida por Xavier Malo y casada con el inglés James Thorne se prepara, en alguna forma, para afiliarse a la empresa de la Independencia, literalmente encarnada en su amado Simón Bolívar.

Pero la fascinante constelación de figuras que ahora giran en su órbita crepuscular –el narrador norteamericano Herman Melville, el preceptor de Bolívar, el roussoniano Simón Rodríguez; o el libertador de Italia, Garibaldi, hombres los tres que estuvieron en Paita, amplían el recuento en una desbordada extrapelación imaginativa.

También las figuras de Sucre y San Martín, se unen a este cortejo añorante y son las voces de las mujeres quienes van a erguir de nuevo ese mundo extinto sin remedio.

> «El mundo se apareció frente a mis ojos entonces como eso que era realmente, una policromía de sangre, plumas negras, ponchos azules de Castilla, el óxido de hierro de los cañones, la plata de las hojas de los sables y los cuchillos, y yo era igual a una encarnadora que tuviese que abrillantar la realidad frotándola con una vejiga de carnero para resaltar los colores (p. 81).»

Es en este punto donde se cruzan las trayectorias individuales con el horizonte colectivo. El Bolívar que había proclamado: "Inventamos o erramos» se une con la desprejuiciada mujer que se ha hecho a sí misma, en una personal escala de valores propios, pero no por ello menos válido: «El general supo que el amor nace de una decisión libre. De la aceptación voluntaria de la fatalidad» (p. 106). Para él Manuela Sáenz inventa el amor acompañándolo en la lucha, compartiendo sus zozobras, acrecentando sus odios, dándole a la vez guerra y paz, como lo atestiguan cartas de Bolívar enfebrecidas y espléndidas, en su pasional desborde visionario.

Es sobre estos textos donde la novela se sostiene, crece y se eleva, para mantener así su zigzagueante electricidad poética: «Con lo que sea, general, con uñas y dientes, con mentiras, con traiciones, con intrigas y venganzas. Una mujer protege de cualquier manera la vida de aquello que ama» (p. 134).

Con ese tono, a la vez agudo y sensible, documental y romántico, Silvia Miguens nos ha restituido con óptica de mujer, que conoce bien la renovada tradición latinoamericana de la novela histórica, la Manuela Sáenz que nos hacía falta.

Tan exacta en la ficción como admirable en esa realidad que la acosó con sus retrasados prejuicios y su guerrilla infatigable contra el general Francisco de Paula Santander. Pero ella, honesta e íntegra, caprichosa y desmelenada, parece avanzar contra el tiempo y encarnar lo que de prometeico había en esa gesta, que si bien cambió nuestra historia también cambió, hasta la médula, a los muy humanos seres humanos que la llevaron a cabo.

Juan Gustavo Cobo Borda

Bel Canto, *Ann Patchett, traducción de Pablo Álvarez, Editorial Diagonal, Barcelona, 2003, 379 pp.*

Confieso que cuando me dispongo a leer una novela reciente no puedo evitar cierta prevención. Son ya muchas, tal vez demasiadas, las que se me han caído literalmente de las manos, aunque uno siempre persevere en la idea de encontrar al fin esas cuatro o cinco novelas que hagan que el esfuerzo merezca la pena. La inmediatez –sino al que parece abocada cierta crítica literaria– apenas deja lugar a consideraciones que guarden cierto decoro. La vorágine de las novedades nos devora. No, no es nada fácil encontrar hoy obras narrativas que aúnen entretenimiento, coherencia, vigor reflexivo, estilo cuidado, poso. La perfección no existe en literatura –ni en casi nada–, pero es obligación nuestra el buscarla con pasión.

Y en este estado de ánimo comencé a leer *Bel canto*, cuarta novela de una muy laureada Ann Patchett (Los Ángeles, 1963). Por esta novela recibió, entre otros, el premio Pen/Faulkner 2002, lo cual, no lo niego, me predispuso algo a su favor. El caso es que en un fin de semana di cuenta de ella. No podía dejar de leer. La historia es sencilla, incluso un tanto «bestselera»; sin embargo pienso que según va transcurriendo la trama el libro mejora, toma Patchett con más decisión el pulso de una acción muchas veces disparatada pero cuyo trasfondo es, paradójicamente, el de la piedad. Un comando terrorista pretende secuestrar al presidente del país (se adivina el Perú y Fujimori y el secuestro de la embajada de Japón, de diciembre de 1996 a abril del siguiente año) en una fiesta de cumpleaños en honor de un gran empresario japonés, al que de esta forma se pretende influir para futuras inversiones. Hay una invitada de honor, la gran soprano Roxanne Coss. Pero el presidente no está (ha

decidido no ir pues tiene que ver el enésimo capítulo de una telenovela). Cunde el desconcierto entre los guerrilleros y el secuestro se prolonga durante semanas. Comienzan a desfilar los personajes y la relación entre ellos –muy bien perfilado el políglota Gen–, con situaciones dignas del mejor esperpento. Se crea un microcosmos muy sugerente, un mundo donde la armonía de la música y del amor rige una convivencia muy peculiar.

¿Que resulta poco creíble? En efecto, pero estamos hablando de literatura y, además, díganme ustedes algo de esta vida que resulte enteramente creíble. ¿Que la primera parte es un tanto premiosa? Puede ser. Pero el conjunto se lee de un tirón y el texto resulta ser un pentagrama donde cada lector interpreta a su antojo la melodía de su propia existencia. La novela la resume muy bien uno de los personajes (p. 359): «Da que pensar. Las maravillas que podríamos haber hecho con nuestras vidas si hubiésemos sospechado que sabíamos hacerlas». Pues eso.

Guillermo Urbizu

Caramelo o Puro cuento, *Sandra Cisneros, traducción de Liliana Valenzuela, Seix Barral, Barcelona, 2003, 553 pp.*

Caramelo, la deliciosa y singular novela de la narradora y poeta Sandra Cisneros (Chicago, 1954), se ha convertido en uno de los libros esenciales de la nueva narrativa chicana por su capacidad de aunar los límites entre la narración popular y una literatura de altísima calidad. El silencio literario mantenido durante veinte años por esta autora de madre chicana (origen mexicano pero nacida en Estados Unidos) y padre chilango (oriundo de ciudad de México y emigrado a Estados Unidos) y padre chilango (oriundo de Ciudad de México y emigrado a Estados Unidos cuando era muy joven), que se define como «chicana feminista, madre de nadie y mujer de nadie», y que ha sido galardonada con el premio Novela Corta Chicana 1986 y el Precolombino Americano 1985, ha merecido la pena.

Caramelo cuenta la historia de tras generaciones de la familia Reyes y nace como homenaje al padre de la escritora, pero al ir indagando en el recuerdo Sandra Cisneros inventa la historia de su abuela. La protagonista evoca los viajes anuales de la familia chicana, radicada en Chicago, que regresa a sus orígenes en Tepeyac, ciudad de México, con el consiguiente cambio de mundos que ello comporta una vez cruzada la frontera, lo que da lugar a una reflexión en torno a la identidad méxico-americana, una identidad partida y reconciliada. Pero este largo recorrido permite otra reflexión sobre la historia de

México: su esplendor –«el parís del Nuevo Mundo», antes de la Revolución–, las continuas revoluciones, la sucesión de gobernantes: Maximiliano, Porfirio Díaz, Madero, Carranza, Obregón, Cárdenas, Ávila Camacho..., sin olvidar las invasiones de Estados Unidos, así como el hecho de que en 1915 más de la mitad de la población estadounidense de ascendencia mexicana emigró del valle de Texas hacia un México que había sido devastado por la guerra, huyendo de los *texas rangers,* la policía rural, que los acosó de tal modo que provocaron la muerte de miles de mexicanos. Será además en México en donde Lala escuche las historias de familia tratando de separar la verdad de «las inocentes mentiras». Como dice la autora: «He inventado lo que no sé y exagerado lo que sé para continuar con la tradición familiar de decir mentiras sanas», lo cual le ha permitido explorar la memoria del linaje, el repertorio de la sabiduría cotidiana transmitidos por una tradición matrilineal, hecho que nos dará una visión de la cultura chicana.

A pesar de las claras influencias de Borges y Rulfo, Sandra Cisneros rechaza su filiación con el realismo mágico de García Márquez y considera a Elena Poniatowska y a Eduardo Galeano como sus mentores. Sandra Cisneros parte del principio de que «la vida es más insólita que la imaginación de cualquiera» y sostiene que los hechos que va a contar son «tan insólitos que sólo podrían ser ciertos».

Esta escritora, debido a los orígenes señalados, ha tenido que enfrentarse con la lengua. De hecho la novela ha sido escrita en inglés porque la autora de *Una casa en Mango Street* se siente insegura escribiendo en español. Sandra Cisneros nos habla de un mundo que se expresa en inglés pero con muchísimas palabras, frases y sintaxis en español. Sandra Cisneros, habitante de un espacio fronterizo y bilingüe, sintetiza con naturalidad un lenguaje mixto, reflejo de una realidad bicultural de referencias dobles (así el padre tiene un bigote «como de Pedro Infante, como de Clark Gable»).

Hay que destacar la traducción que refleja con exacta precisión esta dificultad lingüística y el especial modo de expresión de los personajes de esta novela que condensa a lo largo de sus páginas un aire de película antigua de cine mexicano, de fotonovela y de bolero, juntamente con un lenguaje poético construido a partir de mínimas estructuras oracionales hasta oraciones larguísimas que llegan a constituir un párrafo.

Dos culturas, por tanto, dos lenguas reflejadas por una autora que como todo emigrante «está atrapada entre aquí y allí», pero convencida de que «la literatura sirve para sanar, para hacer más agradable la vida, para crecer».

Patrimonio. Una historia verdadera, *Philip Roth, Seix Barral, Barcelona, 2003, 239 pp.*

Philip Roth es uno de los grandes representantes de la escuela judía de la novela norteamericana que tiene en su haber cuatro de los principales premios que EE.UU concede: el National Books Critics Circle Award, por *Patrimonio* (1991), el PEN / Faulkner Award, por *Operación Shylock* (1993), el National Book Award por *El teatro de Sabbath* (1995) y el Pulitzer por *Pastoral americana* (1997). También, posee el más alto galardón que concede la Academia Norteamericana de las Artes y las Letras: la Medalla de Oro de narrativa a la totalidad de su obra, además de otros muchos que no es el momento de enumerar.

Patrimonio, publicado en 1991, fue escrito durante la agonía del padre del escritor, una de las experiencias (juntamente con la guerra de Corea y su primer divorcio) que más determinaron la trayectoria vital del autor de *Me casé con un comunista.* El gran acierto de esta «historia verdadera» y lo que hace de esta autobiografía un libro de una intimidad estremecedora, es la contención y la sinceridad del relato. En 239 páginas Roth no sólo describe el sufrimiento y humillación de la enfermedad terminal que sobrevino a su padre a los 86 años, víctima de la cual morirá dos años después, también el autor judío ahondará en él mismo y en los complejos sentimientos que se generan a raíz de la pérdida de los padres. No hay panegírico, ni elegía, ni grandilocuencia, ni solemnidad, ni narcisismo, sino coherencia y entendimiento. La noticia del tumor cerebral que padece Herman Roth y sus terribles consecuencias conducirán a padre e hijo a rememorar diferentes aspectos del pasado. Las motivaciones serán distintas: el padre recordará porque está convencido de que las personas que no están «hechas de recuerdos no son nada», mientras que el hijo lo hará por un afán de comprenderle mejor.

La pregunta que gravita obsesivamente en el relato, «¿por qué tiene uno que morir?», conduce a una reflexión sobre la inevitabilidad de la muerte y al empeño de la sociedad en crear ritos mortuorios que mitiguen la pena y la sensación de pérdida de los seres queridos en aquellos que los sobreviven. Pero en *Patrimonio,* Roth, también, trata sobre la fragilidad humana, la vulnerabilidad del amor, la soledad, el desamparo, la razón y los sentimientos, el envejecimiento, el deterioro físico, la lucha por la sobrevivencia en un deseo de vivir a pesar de saber que no somos eternos, los límites de la resistencia al sufrimiento, de las complejas relaciones entre padre e hijo, ser judío, la responsabilidad moral del escritor...

Esta autobiografía representa, por un lado, una necesidad de acercamiento hacia un padre autoritario, perfeccionista, tenaz e intransigente, y, por otro, un acto de reconciliación que supone, como un personaje aconseja a Roth, generosidad porque «todos los hijos pagan un precio y el perdón implica que perdones también el precio que pagaste». En esta vía el autor de *Goodbye, Columbus* descubre que el antagonismo es una forma de afinidad, que las diferencias pueden unir en lugar de separar. *Patrimonio* es además una meditación sobre el difícil equilibrio entre confianza, privacidad y traición. Volvemos a encontrarnos temas recurrentes en la novelística de Roth: la familia y la importancia de la cultura ya que gracias a ella se saca a los padres de la ignorancia, a la vez que puede aumentar la distancia entre padres e hijos. Hay que recordar que en su caso este es un tema decisivo ya que su padre tuvo que abandonar la escuela a los doce años para ayudar a sus padres inmigrantes y a sus hermanos. Con esta emocionada, personal y épica historia, Roth ha querido escribir contra el olvido del padre en un deseo de recordarle siempre.

No en vano el propio autor de *La mancha humana* se ha llamado a sí mismo «fetichista de la conversación» y «audiófilo». Así lo demuestra el sostenido, lúcido, último y abierto diálogo que mantiene con su padre. Diálogo que permitirá al hijo comprenserle y, por tanto, aceptarle. Muy lejos de lo que intentó Kafka con su no enviada *Carta al padre.*

Milagros Sánchez Arnosi

Discurso y poder en la tragedia y la historiografía griegas, *Nora Andrade (editora), Eudeba, Colección* Teoría e Investigación, *Buenos Aires, 2003, 167 pp.*

Este libro es una muestra más de que la literatura clásica no debe ser juzgada como un compartimiento estanco de la literatura, y de que sus intérpretes y especialistas, valiéndose de metodologías contemporáneas, pueden realizar nuevas lecturas de estos textos siempre jóvenes.

El equipo de investigación dirigido por Nora Andrade fundamenta su trabajo, por un lado, en el dominio del griego clásico y por otro, en la implementación del análisis del discurso, de las teorías de la enunciación, de la nueva retórica y de la lexicología tradicional, así como en el conocimiento de una bibliografía especializada, instrumentos que les permiten sumergirse en el universo ideológico de la época y transmitir su interpretación personal del mismo.

Como la editora aclara en el prólogo, el corpus seleccionado consta «de discursos directos pronuncia-

dos por personajes detentadores del poder en textos trágicos e históricos griegos del siglo V. a. J.C., siendo nuestro objetivo último tratar de hallar, en cada uno de los autores, las principales líneas del pensamiento político de la época, la concepción del poder y la evaluación de las instituciones vigentes en la Atenas clásica». El libro está integrado por cinco capítulos: «Discurso político en el *Áyax* de Sófocles» de Nora Andrade; «El conflicto *génos-pólis* en *Siete contra Tebas»* de Silvia De Alejandro; «Conflictos entre la decisión colectiva y el sentimiento privado. Su configuración discursiva en *Hécuba* de Eurípides» de Jimena Dib; «Enunciación y polaridades argumentativas *(lógos-érgon,* individuo-*pólis* y público-privado) en la 'Oración fúnebre de Pericles' (Tucídides II.34-46)" de César Guelerman y "El poder de la palabra en los albores de la Historia: un análisis del discurso directo en las *Historias* de Heródoto" de Mercedes Seoane. A ellos se añade un prólogo, a cargo de la editora, en el que se perfilan los objetivos que alentaron la investigación en su conjunto y cada análisis individual.

El método de trabajo se caracteriza por: a) el cotejo de la traducción de los pasajes seleccionados, siempre a cargo de los responsables de cada capítulo, con las versiones y variantes de otros editores, con fundamentación de la interpretación preferida y logrado equilibrio entre la fidelidad al texto y la exigencia de un español fluido; b) la utilización de una bibliografía de base teórica, sobre todo en lo que a retórica, argumentación y tipología de discursos hace, compartida por todos los investigadores, que sin embargo no impide que cada capítulo trace una línea de trabajo que enfatiza aspectos no destacados en otros; c) la especial atención puesta a las redes semánticas que se descubren en los textos, pues en las recurrencias etimológicas pueden surgir las señales autorales que delatan una ideología, o los ideologemas, aceptados o resistidos, por los enunciadores; y d) el estudio de polaridades vertebradoras del pensamiento político griego, en el nivel del discurso referido y del autoral: la honra vs. la pólis, la soberbia vs. la prudencia, la pólis vs. la estirpe, los griegos vs. los bárbaros, la democracia vs. la oligarquía y la monarquía, lo privado vs. lo público, etc.

Los análisis que componen el libro ponen de manifiesto el disfrute de sus autores en la lectura y la relectura de los textos clásicos y su capacidad para transmitirlo no sólo al lector especialista sino también al simplimente interesado en el mundo de la antigüedad y en las raíces históricas de problemáticas actuales como la indagación acerca del poder, para la que los textos antiguos son un abrevadero inagotable de respuestas.

Adriana Manfredini

El fondo de la maleta

Compromisos

La editorial Losada ha reeditado en Madrid *¿Qué es la literatura?* de Jean-Paul Sartre, en la precisa traducción de Aurora Bernárdez, conocida en Buenos Aires en 1950. Texto más divulgado en su simplificación del compromiso, resulta menos simple de lo supuesto, a la luz de cuanto se ha reflexionado y discutido en este medio siglo largo acerca del hecho o acto literario.

Sartre tiene un enfoque eticista de la literatura. Le importa, ante todo, la responsabilidad del escritor, en contra de la irresponsabilidad esteticista y la gratuidad del purismo artístico, vigentes desde el siglo XIX. Se escribe en una situación y desde ella, en un lugar y un momento. El escritor responde por lo que dice ante sus contemporáneos.

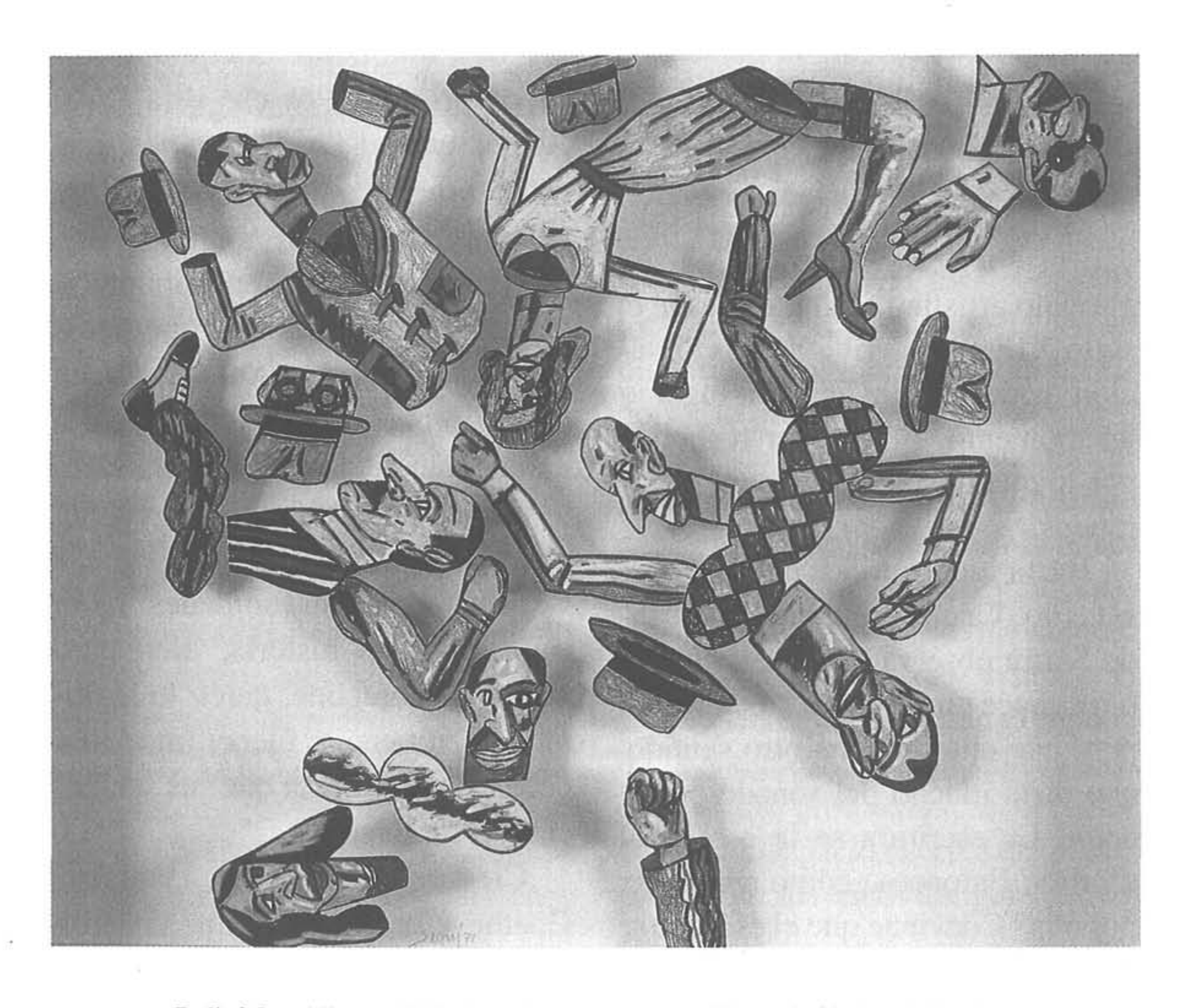
Hasta aquí, todo parece muy sencillo. La cosa se complica cuando Sartre observa que el escritor da o reconoce un sentido a su escritura, pero que ella propone otro sentido, que dista mucho del soñado por el autor. La escritura se le escapa al escritor. Entonces ¿cómo responder por ella? Conviene que el escritor se comprometa conscientemente en ese acto de escribir que, en mínima medida, modifica al universo. Mas ¿cómo puede controlar a la huidiza escritura, que produce sentidos más allá o más acá de su consciencia?

Sartre no admitía, por entonces, la existencia del inconsciente. Tampoco, por lo que se ve, la existencia del lector, que dispone de sus propios sentidos –en los distintos sentidos de la palabra sentido– al leer. No sólo recibe signos y los descifra, sino que emite los suyos propios. Por eso dirá Ernst Jünger que el escritor nunca está comprometido pero su escritura siempre lo es.

Hay algo de autoritario en el planteamiento sartreano que se le vuelve en contra. Autoritario en cuanto propone que el autor sea el único dueño del sentido de su texto y autoritario, también, en cuanto pone en escena a la autoridad que le va a pedir responsabilidades. Es el tribunal de la historia, bien pero ¿quién lo compone, quién lo legitima, quién tiene la fuerza imperiosa necesaria para hacer que sus sentencias se cumplan?

Ciertamente, Dante, Voltaire, Goethe y el propio Sartre vivieron su circunstancia y jugaron sus apuestas existenciales en ella. ¿Les

vamos a pedir responsabilidades? ¿Somos sus jueces, sus policías, sus eventuales carceleros? Sartre tenía muy cercanos, cuando escribió estas páginas, en 1947, los tribunales de depuración montados por diversos triunfadores en variables guerras europeas. Hitler, Stalin, Pétain y los resistentes o quienes se hicieron pasar por tales, también depuraron. Prohibiciones, calabozos, fusilamientos, destierros, fueron sus decretos. Falta saber quién sería capaz, hoy mismo, de suscribirlos.



«Relief Quotidien», 1971, Pastel gras sur carton découpé, 64,5 x 79,5 x 5 cm.

Colaboradores

JUAN CARLOS ADRIAZOLA SILVA: Escritor peruano (Piura).
JOSÉ AMÍCOLA: Ensayista y crítico argentino (Buenos Aires).
CRISTINA CASTELLO: Periodista argentina (Buenos Aires).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Buenos Aires).
EDGARDO DOBRY: Escritor argentino (Barcelona).
JAVIER FRANZÉ: Politólogo argentino (Madrid).
OSVALDO GALLONE: Escritor argentino (Buenos Aires).
MARIETTA GARGATAGLI: Ensayista y crítica argentina (Barcelona).
MARÍA TERESA GRAMUGLIO: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
ADRIANA MANFREDINI: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
DIANA PARIS: Escritora argentina (Buenos Aires).
OSVALDO PELLETTIERI: Historiador y crítico teatral argentino (Buenos Aires).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
SERGIO PUJOL: Historiador y crítico musical argentino (La Plata).
ANA RODRÍGUEZ FISHER: Ensayista y crítica española (Barcelona).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítico literario español (Barcelona).
SANTIAGO TRANCÓN: Crítico teatral español (Madrid).
GUILLERMO URBIZU: Crítico literario español (Zaragoza).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Arquitectura latinoamericana

Arturo Almandoz
Carlos González Lobo
Sara Barceló Cordón
Zainer Pimentel C. Costa
Oswaldo Román
Ana Meira
Luisa Durán
Salvador Schelotto
Joaquín Ibáñez Montoya







